

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

რომანული ფილოლოგია

ეკა თაფლაძე

ეჟენ იონესკოს შემოქმედების კომუნიკაციური ასპექტები

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,

პროფესორი ციური ახვლედიანი



თბილისი-2016

შინაარსი

შესავალი.....	გვ.4
თავი I. აბსურდის ლიტერატურული და ენობრივი წინაპირობები	
1.1. ახალი თეატრისა და ეჟენ იონესკოს დრამატურგიის ვერბალური გამოხატულების თავისებურებები.....	გვ.12
1.2. ეჟენ იონესკოს ლინგვისტური განზომილების მახასიათებლები.....	გვ.29
1.3. იონესკოს ემპირიული გამოცდილება როგორც დრამატურგიული კონცეფციის პოსტულატი.....	გვ.39
დასკვნები	გვ.45
თავი II. მეტყველების რიტმი და აკუსტიკური ეფექტები	
2.1 იონესკოს დისკურსში რიტმის ცნების თეორიული მიმოხილვა.....	გვ.46
2.2. იონესკოს დისკურსის კონსონანტურ-ვოკალური და პროსოდიული მწკრივები	გვ.51
2.3. იონესკოს დისკურსის რიტმული არტიკულატორები.....	გვ.76
დასკვნები.....	გვ.84
თავი III. ლიტერატურული ხერხები იონესკოს დისკურსში	
3.1.კოკალანი, დისოციაცია.....	გვ.86
3.2. ვერბიგერაცია, გემინაცია.....	გვ.99
3.3. პარონომაზი, კაკოლოგია.....	გვ.105
დასკვნები.....	გვ.122

თავი IV. იონესკოს დისკურსის პრაგმატიკულ-პარალინგვისტური ასპექტები

4.1. დისკურსის კვლევის პრაგმატიკული კატეგორიები.....გვ.123

4.2. იონესკოს დისკურსის პრაგმატიკული ასპექტები.....გვ.126

4.3. იონესკოს არავერბალური საკომუნიკაციო ხერხები როგორც ინფორმაციის ობიექტივაციის საშუალება.....გვ.136

დასკვნები.....გვ.153

ზოგადი დასკვნა.....გვ.155

ბიბლიოფრაგია.....გვ.163

შესავალი

წინამდებარე დისერტაცია ეძღვნება ექვენ იონესკოს ადრეული პიესების კვლევას ლინგვისტურ-ლიტერატურული ასპექტების გათვალისწინებით იმ მიზნით, რომ წარმოგვედგინა იონესკოს პიესების საერთო ლინგვისტური მოდელი, რომელსაც პირობითად იონესკოს ენობრივი „კოდი“ ვუწოდებთ. იონესკოს მხატვრულ-საკომუნიკაციო საშუალებათა ანალიზი დრამატურგის საკომუნიკაციო სისტემის გლობალურად აღქმის შესაძლებლობას გვაძლევს. იგი საკომუნიკაციო ხერხების ერთობლიობაა, რომელსაც მწერალი მისი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე იყენებს. ჩვენთვის ხელმისაწვდომ სამეცნიერო ლიტერატურაში ასეთი კუთხით წარმოებული კვლევა არ გაკეთებულა და ვფიქრობთ, ამ ტიპის ანალიზი ჩვენი ნაშრომის უმთავრეს ღირსებასა და მის სიახლეს წარმოადგენს.

ნაშრომის საკვლევი მასალა, იონესკოს 1950-1954 წლებში შექმნილი პიესებია. ჩვენი არჩევანი ენისა და მეტყველებისადმი მისი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე დრამატურგის დამოკიდებულებამ განაპირობა. ამ პერიოდის პიესებში დრამატურგი ენას, როგორც არასრულყოფილ საკომუნიკაციო საშუალებას ხაზგასმულად წარმოაჩენს. ნაშრომი წარმოადგენს იონესკოს ხუთი პიესის გაერთიანებულ ანალიზს. ამ პიესათა საფუძველზე დრამატურგის ენობრივ თავისებურებათა კვლევა იონესკოს ადრეულ დრამატურგიას ერთიანი სისტემის სახით წარმოაჩენს.

იონესკოს დისკურსის კვლევისას თანაბრად მნიშვნელოვანია, როგორც წმინდა ენობრივი, ასევე ლიტერატურული ხერხების კვლევა. განვიხილავთ რა ექვენ იონესკოს პიესებს ინტერდისციპლინარულ ჭრილში, სავალდებულოდ მიგვაჩნია იონესკოს დრამატურგიული ენის სინთეზური ანალიზის ჩატარება ლინგვისტურ-ლიტერატურული ტროპებისა და პრაგმატიკულ-პარალინგვისტური ასპექტების გათვალისწინებით. დრამატურგი ცდილობს ერთმანეთს ჩაანაცვლოს სხვადასხვა საკომუნიკაციო ხერხი.

იონესკოს შემოქმედება ფარული მესიჯის მქონე დრამატურგიაა. მას საკუთარი მოდალობა, წყობა, კომპოზიცია აქვს. რაც უფრო ადრეულია პიესა,

მით აშკარაა იონესკოს გატაცება ენობრივი ექსპერიმენტით. ჩვენ მიერ საკვლევად შერჩეულ პიესებში ნათლად იკვეთება იონესკოს ნოვატორული დამოკიდებულება ენისადმი. იონესკოს პირველივე პიესებიდან აშკარაა, რომ დრამატურგი საკუთარ გზას ირჩევს. ომის შემდგომ პერიოდში მწერლის ლიტერატურული არჩევანი თანხვედრაში აღმოჩნდება მისი დროის რამდენიმე მწერლის ხედვასთან.

იონესკოს ენის სპეციფიკურობასა და მისი დრამატურგიული ენის ღირებულებას მნიშვნელოვნად განაპირობებს ფონეტიკურ-სემანტიკური ერთეულები. იონესკო ცვლის სიტყვის ფორმასა და მნიშვნელობას. ცვლილებები ეხება როგორც სიტყვებს, ასევე ბგერებს. თუმცა ამ ცვლილებების ერთ საერთო პრინციპამდე დაყვანა შეუძლებელია. იონესკოსათვის ამოსავალ წერტილს ზეპირი მეტყველების პროცესისათვის ჩვეული შეცდომები, ლაფსუსები, ცვლილებები წარმოადგენს, რომელსაც დრამატურგი არაერთგზის აზვიადებს. მხატვრული ხერხების მონაცვლეობით, მათი თანმიმდევრული გამოყენებით და პიესაში მათი მიზანმიმართული გადანაწილებით იონესკოს პიესები ერთ სისტემად იკვრება. სხვადასხვა საკომუნიკაციო მექანიზმების გამოყენებით დრამატურგი სასურველ ეფექტსა და ექსპრესიას ქმნის. კვლევის არეალის გაფართოვების მიზნით მიმოვიხილეთ არა მხოლოდ წმინდა ლინგვისტური საკომუნიკაციო ასპექტები, არამედ პარალინგვისტური საკომუნიკაციო ხერხებიც.

ნაშრომის აქტუალურია. ეჟენ იონესკოს შემოქმედებას მრავალი სამეცნიერო ნაშრომი ეძღვნება. ჩვენი ნაშრომი, ვფიქრობთ სხვათაგან გამოირჩევა და მის აქტუალობას იონესკოს ენობრივ თავისებურებათა მრავალმხრივი ანალიზი წარმოადგენს, რომელიც დაკავშირებულია იონესკოს დისკურსის ფონეტიკურ-ლექსიკოლოგიურ და პარალინგვისტურ-პრაგმატიკულ კვლევასთან. სხვადასხვა მხატვრული ფიგურებისა და რიტმულ-აკუსტიკური კუთხით წარმოებული ანალიზი იონესკოს დრამატურგიული ენის ერთ სისტემად წარმოჩენის შესაძლებლობას იძლევა. კვლევამ ცხადყო, რომ იონესკოს დრამატურგიას, როგორც ერთიან სისტემას, საკუთარი მხატვრული კანონზომიერება და საკომუნიკაციო წესები აქვს.

იონესკოს ადრეულ პიესებში აშკარაა, ერთი მხრივ, ლექსიკურ-გრამატიკული მთლიანობისა და მეორე მხრივ, სემანტიკური მთლიანობის დარღვევა. დისკურსს თითქმის დაუკარგავს საკომუნიკაციო ფუნქცია და ვერაფერს ეუბნება მკითხველს, თუმცა ეს მხოლოდ ზედაპირული შეხედულებაა. გავრცელებული აზრის მიუხედავად, თითქოს აბსურდის თეატრს და კერძოდ, იონესკოს, მკითხველისათვის მესიჯი არ აქვს, პიესების ანალიზი საპირისპირო სურათს წარმოგვიდგენს. იონესკო კომუნიკაციის სხვა ახალ მისეულ ხერხებს იყენებს, რათა მესიჯი მკითხველამდე მიიტანოს. ეს საკომუნიკაციო ხერხებია: აკუსტიკური ეფექტი, ფრაზის მუსიკალურობა, ვერბიგერაცია, პარაფაზია, პარონომაზი, არავერბალური საკომუნიკაციო საშუალებები, სემანტიკურ და პარადიგმატულ მიმართებათა რღვევა. ლინგვისტური, პარალინგვისტური და პრაგმატიკული ანალიზი მკითხველისათვის მესიჯის არსებობას ცხადყოფს. გარეგნული აბსურდულობის მიღმა დრამატურგის მიერ კარგად გათვლილი ენობრივი სტრატეგია იმალება, რომელსაც ჩვენ მწერლის „კოდი“ ვუწოდებთ. რასაკვირველია, გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ იონესკოს კომიკურის შესაქმნელად ერთი მარტივი ფორმულა აქვს.

იონესკოს ადრეული პიესების ანალიზმა ერთი ცენტრალური მხატვრული მოდელის არსებობა გამოავლინა, რომლის ირგვლივ იონესკოს საკომუნიკაციო ხერხები იყრის თავს. ყველა ეს ხერხი ერთმანეთს უკავშირდება და ერთმანეთთან ინტერაქციაშია. ყოველი კონკრეტული შემთხვევისათვის დრამატურგი მისთვის შესაფერის კომიკურ ინსტრუმენტს იყენებს.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლე. დისერტაციის სიახლეს წარმოადგენს იონესკოს დისკურსში კონსონანტურ-ვოკალური და პროსოდიული მწკრივების გამოვლენა და მათი სემანტიზაცია. იონესკოს აქვს დისკურსის შექმნისათვის ყველაზე ხშირად გამოყენებული ფონემები. დასტურდება განმეორებადი ფონემების ფუნქციური ხასიათი, რაც დისკურსის ელემენტებს შორის სემანტიკურ მიმართებებში ვლინდება.

დისკურსი გავაანალიზეთ რიტმისა და სინტაქსურ(სემანტიკურ და ანალიტიკურ) ორიენტირთა თვალსაზრისით. კვლევის ამ მიმართულებამ

იონესკოს დისკურსში გამოავლინა რიტმი, როგორც მნიშვნელობის მოდიფიკაციის საშუალება.

აღსანიშნავია და აღმნიშვნელს შორის მიმართებათა კვლევამ იონესკოს ლინგვისტური კოდის საფუძველად მათ შორის დიაგონალური მიმართებების უპირატესობა გამოავლინა.

გაგაანალიზეთ იონესკოს დისკურსი მხატვრული ტროპების თვალსაზრისით. დავადგინეთ იონესკოს პიესებში ინფორმაციის გადაცემის ვერბალურ და არავერბალურ საშუალებათა შორის არსებული მიმართებები.

ამასთან ნაშრომის მეცნიერულ სიახლეს წარმოადგენს იონესკოს დისკურსში სპეციფიურ პრაგმატიკულ კატეგორიათა გამოვლენა. დიალოგში ძველი და ახალი ინფორმაციის შემომყვანი სტრუქტურების ურთიერთმიმართების დადგენა, დისკურსში ორი: პირდაპირი და ნაგულისხმევი დონეების გამოყოფა. პერსონაჟთა საუბარში სოციალური და ფსიქოლოგიური ფაქტორების მნიშვნელობის დადგენა. რამდენადაც ჩვენთვისაა ცნობილი, აქამდე იონესკოს ადრეული პიესების მსგავსი ტიპის სისტემატიზირებული ანალიზი არ განხორციელებულა.

კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე ემპირიულ მასალაში დაიძებნა ისეთი სეგმენტები, რომლებიც განსაკუთრებულად ინსპირირებულია წმინდა აბსურდული კონცეფციით. ერთი შეხედვით, აბსურდის მწერლობის ერთადერთი განზრახვა დისკურსის არარსებობაა. თითქოს დისკურსს არ აქვს მესიჯი და მწერალს კი ინტენცია. ეს მოსაზრება ჩვენს ნაშრომში წარმოებული კვლევის საფუძველზე საპირისპირო სახით წარმოგვიდგება. პიესების ახლებური ანალიზი საპირისპირო დასკვნების გაკეთების საშუალებას გვაძლევს.

იონესკოსეული დისკურსის კვლევისას ვითვალისწინებთ მის რიტმულ აქტივობასა და სპონტანურობას, ამასთან რიტმს განვიხილავთ, როგორც სინტაგმატური, ასევე პარადიგმატული კუთხით. მას აბსურდის, როგორც ლიტერატურულ-ლინგვისტური მიმართულებების კონტექსტში მიმოვიხილავთ.

ჩვენ მიზანსა და მეცნიერული კვლევის საგანს იონესკოს ე.წ. ენობრივ რეცეპტთან მაქსიმალურად მიახლოებული „ფორმულის“ ძიება წარმოადგენს.

ეფიქრობთ, კვლევის ზემოაღნიშნული ასპექტები იონესკოს ენის სპეციფიკურ ჭრილში აღქმის შესაძლებლობას მოგვცემს.

საკვლევი მასალა. საკვლევ მასალას იონესკოს ადრეული ნაწარმოებები წარმოადგენს, კერძოდ, დრამატურგის მიერ 1950-1954 წლებში შექმნილი პიესები:

1. მელოტი მომღერალი ქალი (Cantatrice chauve) (1950)
2. ჟაკი ანუ მორჩილება (Jacques ou la Soumission) (1954)
3. მომავალი კვერცხებშია (L'Avenir est dans les œufs) (1954)
4. გაკვეთილი (La leçon) (1951)
5. სკამები (Les Chaises) (1952)
6. მოვალეობის მსხვერპლი (Victime du devoir) (1953).

პრობლემის მეცნიერული შესწავლის დონე და კვლევის წყაროები. იონესკოს დრამატურგიული ენა მრავალი მეცნიერის კვლევის არეალში მოექცა. ამაზე ის მრავალრიცხოვანი სამეცნიერო ლიტერატურაც მოწმობს, რომელიც ზოგადად აბსურდის თეატრსა და კერძოდ, ეჟენ იონესკოს ეძღვნება. ამ საკითხზე შექმნილი სამეცნიერო ლიტერატურა ორი ძირითადი შეხედულების ირგვლივ ჯგუფდება. პირობითად მათ იონესკოს ორი ცნობილი მკვლევრის ემანუელ ჟაკარისა-Emmanuel Jacquot და მიშელ პრუნეს-Michel Pruner ძირითადი მოსაზრებების გათვალისწინებით დავეყოფდით. ე.ჟაკარი იონესკოს ენობრივ თავისებურებათა შესახებ ლინგვისტური თვალსაზრისით მსჯელობისას მეტ მნიშვნელობას მწერლის ენობრივ სპონტანურობას, პოლისემიურობასა და ინტერპრეტაციაზე ამახვილებს (ჟაკარი 1998 : 237). პრუნე მიიჩნევს, რომ იონესკოს ერთი შეხედვით თვითნებური, უნებლიე ენობრივი ლაფსუსებისა და ანომალიების მიღმა, კარგად მოფიქრებული, ზედმიწევნით სკურპულოზურად დაგეგმილი დრამატურგიული ჩანაფიქრი და სვლა იმალება (პრუნე 2003 : 140).

ჩვენი კვლევა დისკურსის პოეტიკის შესახებ ეფუძნება ისეთ ცნობილ პოეტიკოსთა ნააზრევს, როგორებიც არიან: ანრი მეშონიკი-H. Meschonnic და

ფილიპ ზიმერმანი-P. Zimmermann. ამასთან ბუნებრივია გვერდს ვერ ავუვლიდით ამ საკითხის ებენვენისტურ ხედვასა და მკვლევარების: ჟ. დესონისა-G.Dessons და კ.კუადიოს-K.Kouadio სამეცნიერო ნაშრომებს. პიესების მხატვრული ხერხების ანალიზი მნიშვნელოვნად ეფუძნება ბ.დუპრიეს-B.Dupriez ლიტერატურული მეთოდების ლექსიკონს.

დისერტაციის მიზნები და ამოცანები. დისერტაციის მიზანს წარმოადგენს:

1. იონესკოს დისკურსის რიტმულ-აკუსტიკური თავისებურებების კვლევა.
2. იონესკოს დისკურსის მხატვრული ხერხების ანალიზი.
3. იონესკოს დისკურსში პრაგმატიკულ მახასიათებელთა გამოვლენა.
4. იონესკოს დისკურსის გაანალიზება არავერბალური საკომუნიკაციო ხერხების კუთხით.

კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე დისკურსი დონეებად დაყვავით და ანალიზისას შევეხეთ ვერბალური ნიშნის სამივე ასპექტს:

- სემანტიკურს (მიმართება აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის)
- სინტაქტიკურს (ნიშანთა მიმართება მიმდევრობაში)
- პრაგმატიკულს (ნიშანსა და მომხმარებელს შორის მიმართება)

კვლევას ვაწარმოებთ სემანტიკური, სინტაგმატური და პარადიგმატული თვალსაზრისით.

სემანტიკური თვალსაზრისით დისკურსს შემდეგნაირად განვიხილავთ :

1.აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის მიმართებები:

ა)ჰორიზონტალური

ბ) ვერტიკალური

გ)დიაგონალური

2.სინტაგმატურ მიმართებათა რღვევა.

3. პარადიგმატულ მიმართებათა რღვევა.

ცალკე თავი ეძღვნება პრაგმატიკულ ასპექტს.

ჩვენი ამოცანაა წარმოვადგინოთ ის ენობრივი თავისებურებები, რომელიც იონესკოს დრამატურგიული ენის სიახლეს წარმოადგენს. ვიკვლევთ მწერლის ე.წ. ლინგვისტურ კოდსა და გასაღებს, რაც მის დისკურსს გამოარჩევს სხვა ტიპის დისკურსებისაგან. კვლევის მიზანს წარმოადგენს იმ საკომუნიკაციო საშუალებათა გამოვლენა, რითაც იგი დისკურსს ენობრივად ამთლიანებს და კრავს. ამ საშუალებათა კვლევა იონესკოს პიესების აქტუალურობას ცხადყოფს, რომელიც მათ დღესაც არ დაუკარგავს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ლინგვისტური ანალიზისას, ლიტერატურისათვის განკუთვნილ საკითხებსაც ვეხებით, მათი ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირის გამო. ინტეგრირებულად ამ ორი ტიპის ანალიზმა მეტად საინტერესო დასკვნების გაკეთების საშუალება მოგვცა.

კვლევის მეთოდი. ექვნი იონესკოს ადრეული პიესების კვლევისას გამოვიყენეთ ინტერდისციპლინარული მეთოდი. ამ თეატრალურ პიესათა ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიით კვლევა იონესკოს ენობრივი თავისებურების რამდენიმე უმთავრესი ნიშნის გამოვლენის საშუალებას მოგვცემს. ამასთან მეთოდოლოგიურად მეტად ეფექტიანად მიგვაჩნია არა ცალკეული პიესების ანალიზი, არამედ გასაანალიზებლად ყველა ზემოაღნიშნული პიესიდან საკვლევი მასალის დაჯგუფება კვლევის ობიექტებისა და ამოცანების მიხედვით.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კვლევას ენისა და ლიტერატურის ზღვარზე ვაწარმოებთ. ერთი მხრივ, ემპირიული მასალის გაანალიზებას არაერთი გრამატიკული ასპექტის გათვალისწინებით ვახდენთ. საკომუნიკაციო ხერხებს ვიკვლევთ ლექსიკოლოგიური, ფონეტიკურ-ფონოლოგიური კუთხით. ასევე წარმოვანხნებთ დისკურსის სემანტიკურ-პრაგმატიკულ მიმართებებს. ამავე დროს მივმართავთ ანალიზს ლიტერატურული ტროპებისა და ფიგურების თვალსაზრისით. აქ ბუნებრივად მოვიხმობთ კვლევის შეპირისპირებით ანალიზს, ვინაიდან მხოლოდ შიდაენობრივი კვლევა იონესკოს განსხვავებული დრამატურგიის სრულყოფილი აღქმის შესაძლებლობას ვერ იძლევა. ინტერდისციპლინარული კვლევა, ვფიქრობთ უფრო პროდუქტიულია მწერლის ლინგვისტური ინტენციის აღქმისა და მისეული მახასიათებლების გააზრებისათვის.

ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება. ემპირიული მასალის მრავალგანზომილებიანი ლინგვოსემიოტიკური ანალიზის შედეგები და შესაბამისი მეცნიერული დასკვნები, შეიძლება გამოვიყენოთ ისეთი სასწავლო კურსების სწავლებისას როგორებიცაა: ლინგვისტიკა, ლინგვოპრაგმატიკა, კომუნიკაციური ლინგვისტიკა და ლიტერატურა. ამასთან ნაშრომში წარმოდგენილი ზეპირი მეტყველებისათვის დამახასიათებელი არაერთი ასპექტი და თავისებურება პრაქტიკული ფრანგული ენის კურსის სტუდენტებს დიდ დახმარებას გაუწევს სხვადასხვა სამეცნიერო კომპეტენციის გაუმჯობესებაში.

ნაშრომის სტრუქტურა და მოცულობა. სადისერტაციო ნაშრომის სრული მოცულობა 172 კომპიუტერული გვერდია. იგი შედგება შესავლის, 4 თავის, 12 ქვეთავისა და დასკვნისაგან. მას თან ერთვის გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურის სია, რომელიც 152 ერთეულითაა წარმოდგენილი.

თავი I. აბსურდის ლიტერატურული და ენობრივი წინაპირობები

1.1 ახალი თეატრისა და ეჟენ იონესკოს დრამატურგიის ვერბალური გამონატყულების თავისებურებები

ძნელია იპოვნო სფერო, რომელიც არ დაინტერესებულა ადამიანთა შორის ურთიერთობისა და კომუნიკაციის საკითხით. ეს საკითხი აქტუალური იყო, როგორც გასულ ასწლეულშიც, ასევე აქტუალურია დღეს, XXI საუკუნეში. განსაკუთრებულია ინტერესი ამ თემისადმი მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში. XX საუკუნის 50-იან წლებში ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად რამდენიმე დრამატურგი ქმნის პიესებს, რომელთა ცოცხალი ინტერესის სფერო სწორედ კომუნიკაცია და მისი მთავარი იარაღი—სამეტყველო ენა გახდა. სამუელ ბეკეტი, არტურ ადამოვი და ეჟენ იონესკო უნებურად ლიტერატურული მიმართულების ფუძემდებლები ხდებიან. ამ მიმდინარეობას დღეს ახალი ან აბსურდის თეატრის სახელით ვიცნობთ. ომის შემდგომ პერიოდში მეტაფიზიკურმა უიმედობის განცდამ ბევრად განაპირობა ყოფიერებისადმი აბსურდული დამოკიდებულების ჩამოყალიბება.

რას ნიშნავს კომუნიკაციის პრობლემა ახალ თეატრში? რა სიახლე შემოიტანა აბსურდის თეატრმა ამ თვალსაზრისით ლინგვისტიკაში? რა დამოკიდებულება აქვს მას საერთოდ ენის, როგორც კომუნიკაციის წამყვანი ინსტრუმენტისადმი?

ლინგვისტები, ფერდინანდ დე სოსიურიდან მოყოლებული, მეტყველებას და ენას მისი კომუნიკაციური ფუნქციიდან გამომდინარე შეისწავლიან, ვინაიდან ეს მათი თვალთახედვით მთავარია. აბსურდის თეატრი საპირისპირო პროცესს წარმოგვიდგენს.

აბსურდის მწერლების თვალსაზრისით, ვინაიდან ენა ვერ ასრულებს ადამიანებს შორის ურთიერთგაგებისა და კომუნიკაციის ფუნქციას, ურთიერთობას შედეგად მხოლოდ ლოგიკისა და კომუნიკაციის მარცხი შეიძლება მოჰყვეს. სწორედ ამიტომ, აბსურდის ერთ-ერთ ლინგვისტურ ინტერესს, ენის სტრუქტურის ის ასპექტები წარმოადგენს, რომელიც კომუნიკაციის შეფერხებას განაპირობებს.

აბსურდის ფილოსოფია წინ წამოწევს ონტოლოგიურ შეხედულებას. მსგავსი დამოკიდებულება აბსურდმა მემკვიდრეობით ეგზისტენ-ციალისტებისაგან მიიღო, თუმცა ისინი მათ შემოქმედებაზე რომელიმე ფილოსოფიური თეორიული მიმდინარეობების გავლენას უარყოფენ. „შეაქციეს რა ზურგი ფსიქოლოგიურ თუ ნარატიულ თეატრს, უარი თქვეს რა მიეღოთ ნებისმიერი კარგად გაკეთებული პიესის ძველი რეცეპტი, აბსურდის თეატრის ავტორები, ყველა თავისებურად და ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, ახალ დრამატურგიულ პირობას ქმნიან“(ესლენი 1971 : 229).

მიშელ პრუნე მიიჩნევს, რომ „აბსურდის თეატრი განხეთქილების თეატრია, „ანტი-თეატრი“, აგრესიული და პროვოკაციული, მათი ავტორები უპირისპირდებიან ყველაფერს. კერძოდ, კი წარსულისაგან მემკვიდრეობით მიღებულ ყველანაირ ფორმას. ისინი ანადგურებენ მანამდე ძალაში მყოფ თეატრალურ ხერხებსა და ტრადიციულ დრამატურგიულ სტრუქტურებს. ეს განხეთქილების დრამატურგიას ქმნის, რომლის საფუძველს უფრო უარყოფა წარმოადგენს, ვიდრე საერთო ესთეტიკური შეხედულებები. სარტრი, რომელიც აკვირდებოდა დრამატურგიულ სიახლეებს, 50-იანი წლების ახალ თეატრს ახასიათებდა სამმაგი უარყოფით: „უარის თქმა ფსიქოლოგიაზე, უარი ინტრიგასა და ყოველგვარ რეალიზმს“(სარტრი ციტირებული პრუნეს მიერ 2003 : 86).

„თეატრალური ნაწარმოები როგორც სიმფონია, როგორც შენობა, სხვა არაფერია, თუ არა ძველი, ცოცხალი სამყარო. ის სიტუაციათა, სიტყვათა და პერსონაჟთა კომბინაციაა. ის დინამიკური კონსტრუქციაა, რომელსაც საკუთარი ლოგიკა, საკუთარი ფორმა, მისთვის დამახასიათებელი თანმიმდევრულობა აქვს. ის ისეთი დინამიკური კონსტრუქციაა, რომლის შემადგენელი ელემენტები წონასწორობას დაპირისპირებაში პოულობენ“ (იონესკო 1966 :12).

„დღეს, თეატრი, რომელიც აბსურდის ავტორების თაობამ შექმნა, წარსულს ეკუთვნის. დარბაზები თითქმის არ არსებობს, გარდა Huchette-ის თეატრისა, რომელიც აბსურდის თეატრის მუზეუმად ქცეულა. ომისშემდგომ პერიოდში შექმნილი Huchette-ის თეატრი, რომლის დაარსებაც ჟაკ ლეგრესა და ნიკოლა ბატაის სახელს უკავშირდება, დღემდე ინარჩუნებს იმ ეპოქის სტილსა და

რეპერტუარს. „მელოტი მომდერალი ქალი“ და „გაკვეთილი“ იქ თავის კარიერას 11 ათასზე მეტი წარმოდგენით აგრძელებს. ეს პატარა დარბაზები ისტორიულად უმნიშვნელო არ არის. მართალია, თავიდან მაყურებლების ვიწრო წრე ჰყავდათ, მაგრამ ამ თეატრმა ახალი სცენური ენა შექმნა, რითაც პასუხობდა ავანგარდის მკაცრ მოთხოვნას. სწორედ იქ შეიქმნა რეალობის ახალი აღქმა და ახალი თეატრალური თანამედროვეობა“ (პრუნე 2003 : 9).

„თეატრი ჩემთვის არის შინაგანი სამყაროს ჩვენება სცენაზე: ოცნებებით, ჩემს შიგნით არსებული დაპირისპირებებითა და ფარულ სურვილით უფლებას ვიტოვებ თეატრი როგორც მასალა გამოვიყენო“ (იონესკო 1958 : 465).

იონესკო ამბობს: „აბსტრაქტული თეატრი, ანტითემატური, ანტიდეოლოგიური, ანტირეალისტურ-სოციალისტური, ანტიფილოსოფიური, ანტიფსიქოლოგიური, ანტიბურჟუაზიულია. ეს კი ახალი თავისუფალი თეატრის აღმოჩენაა. თავისუფალი, რაც ნიშნავს გათავისუფლებულს, მიუკერძოებელს, იგი საშუალებაა შემდგომი ძიებისათვის, იგი ერთადერთია, რომელიც შეიძლება იყოს ნამდვილი, ზუსტი და გამოააშკაროს ფარული ჭეშმარიტება (იონესკო 1966: 255).

აშკარაა იონესკოს დრამატურგია არ არის დრამატურია მესიჯის გარეშე. ის თავისებურად, სხვა პრიზმიდან დანახული ცხოვრებაა. იონესკო წერდა: „წლების მანძილზე, მანუგეშებდა ის, თითქოს აღარფერი იყო სათქმელი. ახლა ღრმად მწამს და ეს რწმენა არ არის არც გონებრივი, არც ფსიქოლოგიური; ის იქცა ღრმა, ფიზიოლოგიურ რწმენად, რომელიც სხეულში, სისხლსა და ძვალში გამიჯდა. მან შეძლო ჩემი პარალიზება. ლიტერატურული საქმიანობა აღარ არის თამაში, აღარ შეიძლება თამაში იყოს ჩემთვის. ის უნდა გამოხატავდეს სხვა რამეს, მაგრამ არ გამოხატავს (იონესკო 1966: 26).

“თეატრში მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ სიტყვა, არამედ აუდიო და ვიზუალური ეფექტები. არ არის მხოლოდ სურათები, როგორც კინოში, არამედ კონსტრუქცია, სცენური სურათები მოძრავი არქიტექტურაა. ყველაფერი დაშვებულია თეატრში: პერსონაჟების განსახიერება, მაგრამ ასევე შიშის, შინაგანი განწყობის მატერიალიზება. არა მხოლოდ დაშვებულია, არამედ რეკომენდირებულიცაა ავათამაშოთ აქსესუარები, გავაცოცხლოთ

ნივთები, ავამოდრაოთ დეკორაცია, დავაკონკრეტოთ სიმბოლოები“ (იონესკო 1966 :63).

აბსურდის თეატრი ყველანაირ თეატრალურ რესურსს იყენებს. იონესკო ტექსტს არაენობრივი საშუალებებით ავსებს. „თეატრი ჩემთვის პირობითი გარემოა, მისი დიდი ეფექტებით“ (აბასტადო 1971:282). იონესკომ, თეატრის პირობითობის ხაზგასასმელად, ამ დიდი ეფექტების კიდევ უფრო გაძლიერება გადაწყვიტა. ამას თავადვე აღნიშნავს: „თუკი თეატრის ღირსება ეფექტების გაძლიერებაა, მაშასადამე, ისინი კიდევ უფრო უნდა გააძლიეროთ...“ (იონესკო 1966 :59). „ამგვარად, ჩვენ უარს ვამბობთ თეატრის ძლიერ სიყვარულზე ტექსტისადმი და მწერლის დიქტატურაზე“-ამის თაობაზე დასძენს ა. არტო (არტო 1964:37). სასაუბრო ენა ერთ-ერთი საკომუნიკაციო საშუალებაა და არა ერთადერთი. თუკი აბსურდამდე გამოხატვის ვერბალურ საშუალებას გადამწყვეტი როლი ენიჭებოდა, აბსურდმა ეს დამოკიდებულება შეცვალა. იგი სხვა სემიოტიკურ ხერხებს მიმართავს. განათება, ხმოვანი და ვიზუალური ეფექტები, ხმაური, მუსიკა, ჟესტი, მიმიკა, პანტომიმა, ხმის ტონი და ტემბრი, რიტმი, ხაზგასმული ლაპარაკის მანერა, ფოტოების პროექცია სცენაზე--ახლა ეს ყველაფერი უკვე დაშვებულია და ვერბალურ საშუალებასთან ერთად სათქმელს მეტი სისრულით გადმოსცემს. აბსურდის თეატრში აქცენტირებულია რეპრეზენტაციის პოლისემიური ხასიათი, რომელიც ტექსტთან ერთად სხვა არავერბალურ საშუალებებს იყენებს. სიტყვის როლის განსაზღვრისათვის თეატრში ჟ.დ.ბარო ანალოგიას მიმართავს: „ტექსტი თეატრში აისბერგის ზედა ხილული ნაწილია, რომელიც უხილავი ფესვების მერვედს, შვიდ მერვედს წარმოადგენს, ანუ, რაც ქმნის რეალობის პოეზიას (სილამაზეს, მშვენებებს) და მნიშვნელობას (ბარო ციტირებული სურერის მიერ 1964: 315).“

მეოცე საუკუნე ხელახლა მიუბრუნდა დავიწყებულ სასცენო ხრიკებს პირველმა ანტონენ არტომ, რომელსაც აბსურდის თეატრის წინამორბედად მიიხნევენ, აღნიშნა, რომ თეატრი უმთავრესად რეპრეზენტაციის და არა სიტყვის ხელოვნებაა (არტო 1964:160).

იონესკოს სემიოტიკური ორაზროვნება განსაკუთრებულად მის პარადიგმისტურ საკომუნიკაციო ხერხებში ვლინდება. ამაზე მეტყველებს

პიესებში თანდართული ვრცელი დიდასკალები, რომლებიც ძველ ბერძნულ თეატრში მსახიობისათვის ჩვეულებრივ მითითებებს წარმოადგენდა. იგი ამასთან მკითხველს მოქმედების გაგებაში ეხმარებოდა. განსხვავებულია დიდასკალის მნიშვნელობა აბსურდის თეატრში. „მე არ ვქმნი ლიტერატურას, სრულიად განსხვავებულ რამეს ვაკეთებ. მე ვქმნი თეატრს და ამით იმის თქმა მსურს, რომ ტექსტი არ არის მხოლოდ დიალოგი, ის ასევე სასცენო მითითებაა (იონესკო 1966 : 5).

ამ თვალსაზრისით იონესკოს პიესების პარალინგვისტური ანალიზი ყველაზე მეტად ააშკარავებს ავტორისეულ ჩანაფიქრს თეატრალურ პირობითობასთან მიმართებაში. იონესკოსათვის აშკარაა, რომ პიესის ავტორი არ არის პიესის ერთადერთი შემქმნელი. ამას პიესის მრავალრიცხოვანი დიდასკალები¹ მიუთითებს. აშკარაა, რომ დიდასკალებით იონესკო წინასწარ ითვალისწინებს პიესის რეჟისორის, მსახიობის საქმიანობას. ამ მითითებებით შეიძლება ითქვას, რომ საქმეს უმარტივეს მათ. ხშირად ტექნიკური პერსონალისათვის განკუთვნილი საქმიანობაც გათვალისწინებულია. დრამატურგი დიდასკალებში მითითებებს მათთვისაც აკეთებს. იონესკოსათვის შეიძლება ითქვას, თეატრი უპირველესად ტექნიკას წარმოადგენდა. ეს არ არის ლიტერატურა წმინდა გაგებით. დრამატურგისათვის თეატრი ტექნიკაა, თეატრის ენა კი ამ ტექნიკის გამოხატვის ფორმა.

აბსურდის თეატრი უარს ამბობს „არისტოტელესეულ“ თანმიმდევრულ თეატრზე, გაბმულ თხრობასა და რიტორიკულ ფიგურებზე. იგი ისეთ სემიოტიკურ საშუალებებს მიმართავს როგორებიცაა: ხმაური, სინათლისა და სიბნელის მონაცვლეობა, სიჩუმე, აუდიოვიზუალური ხერხები, კინემატოგრაფიული ტრიუკები, პროექტორით სამოქმედო არეალის გამიჯვნა და ა.შ. ეს პარალინგვისტური ხერხები ზოგჯერ მოქმედების შემავსებელ ფუნქციას ასრულებენ, ზოგჯერ კი ხაზს უსვამენ მოქმედების საპირისპირო შინაარსს. ამასთან უნდა აღინიშნოს აბსურდის მთავარი სამიზნე ისევე, როგორც თანამედროვე ხელოვნების- გრძნობა, ემოციაა და არა ცივი გონება. სწორედ მაყურებლისა და მკითხველის ემოციის წვდომა ორი ტიპის საკომუნიკაციო საშუალებებითაა შესაძლებელი: ლინგვისტურ და

¹ თეატრალურ პიესის ტექსტში ან ფილმის სცენარში ავტორის მიერ დართული შენიშვნები და მითითებები.

პარალინგვისტურ საშუალებათა ერთდროული ოპერირებით შესაძლებელია შინაარსის აღქმა-შეგრძნება მაყურებლისა თუ მკითხველის მხრიდან. გამოსატვის ეს ასპექტი ახალ თეატრს და მათ შორის იონესკოსაც თანამედროვე მწერლობის სათავეში აყენებს. ამით აბსურდის თეატრი თანამედროვე ხელოვნების პრინციპებს ამკვიდრებს.

კლასიკური თეატრისათვის დამახასიათებელი რიტორიკული ფიგურები აბსურდმა მარტივი, გასაგები ფრაზებით შეცვალა, სცენა დეკორაციითა და განათებით შეავსო, რასაც შეწყვეტილ დიალოგებს შორის სიჩუმე, პაუზა, მეტი ჟესტი და მიმიკა დაემატა. თავად სიტყვას „სპექტაკლი“(ლათ. *Spectaculum*- ყურება, ნახვა)ფრანგულ ენაში ერთი ჩვენთვის საგულისხმო ზედსართავი აქვს: *spectaculaire*-განსაცვიფრებელი. სწორედ განსაცვიფრებელი, უცნაური, უჩვეულო ქმნის იონესკოს დრამატურგიის თავისებურებას და საკუთრივ მისეულ კოდს. თეატრალური წარმოდგენის ეს უმთავრესი ნიშანი იონესკომ დრამატურგიის საფუძვლად აქცია.

იონესკო დრამატურგს, სემიოლოგს, ნიშანთა ხელოვანს უწოდებს. მან უნდა შეძლოს წარმატებული კომუნიკაცია მკითხველთან, მაყურებელთან. ამისათვის ახალი თეატრი დიალოგსა და ტექსტს არასაკმარის საშუალებებად მიიჩნევს. თეატრი მდიდარი და მრავალფეროვანი პარალინგვისტური ხერხებით ივსება. სხვადასხვა სემიოტიკური საშუალებების გამოყენებით, კომუნიკაცია თვისობრივად ახალ, მეტად სრულყოფილ დონეზე ადის. სწორედ ამიტომ, იონესკოს პიესების ანალიზისას ლინგვისტური და პარალინგვისტური ხერხების ერთმანეთისაგან სრული გამიჯვნა შეუძლებელია. ისინი ხომ ურთიერთშემავსებელ ელემენტებს წარმოადგენენ და ამ ორი სისტემის ნიშანთა კორელაციით ნაწარმოების საერთო კონსტრუქციულ პრინციპებს ქმნიან.

დრამატურგი თეატრს „მოდრავ არქიტექტურას უწოდებს“(ბონფუა1966:98). იონესკოს „ძალიან ვიზუალურ“ თეატრში საგანი და დეკორაცია უმთავრესია.

ეჟენ იონესკოს დრამატურგიის კვლევისას უმიშვნელოვანესია მწერლის კრიტიკული ნაშრომები, ესეები თეატრის შესახებ. იონესკოს შემოქმედების მკვლევარები ყველაზე ხშირად სწორედ მის თეატრალურ ნაშრომებს იმოწმებენ. თეორიულ ჩანაწერებში იონესკო ნათელს ჰფენს აბსურდისა და

მისი შემოქმედების ირგვლივ გაჩენილ მრავალ შეკითხვას. აქედან გამომდინარე, შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ მის ცნობილ კრიტიკულ შეხედულებებს. ისინი ჩვენ მიერ გამოთქმულ შეხედულებათა და ვარაუდთა თეორიულ საფუძველს წარმოადგენს. „მელოტი მომღერალი ქალი“, რომელიც იონესკომ 1950 წელს დაწერა თავისი მნიშვნელობით აბსურდის სიმბოლოდ იქცა. ელემენტარული ჭეშმარიტებები, გაცვეთილი ფრაზები და კლიშეები, რომლითაც პერსონაჟები ურთიერთობენ განსაკუთრებული სიცხადით უსვამს ხაზს მეტყველების მექანიკურობასა და ავტომატურობას. პიესის შესახებ ავტორი თავად იძლევა განმარტებებს: „საუბარი წყვეტილია, პერსონაჟები მთლიანობას მოკლებული; მეტყველება, აბსურდული, შინაარსს მოკლებული. [...] სიტყვები უღერადია, აზრს მოკლებული; რა თქმა უნდა, არც პერსონაჟებს აქვთ მათი საკუთარი ფსიქოლოგია. სამყარო უჩვეულო შუქში გახვეული მჩვენებოდა, შეიძლება ეს მისი ნამდვილი შუქი იყო, ყოველგვარი ინტერპრეტაციისა და პირობითი მიზეზობრიობის გარეშე“ (იონესკო 1966 : 22).

საკვლევ მასალას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იონესკოს ადრეული ნაწარმოებები(1950-1954 წლები) წარმოადგენს, ვინაიდან, როგორც იონესკოს ცნობილი მკვლევარი ემანუელ ჟაკარი ამბობს, ამ წლებში დრამატურგი „სიტყვათა თამაშითა და ნონსენსით სავსე ათეულობით მოკლე თეატრალურ პიესას ქმნის“ (ჟაკარი 1998: 105).

ამასთან ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ ვიყენებთ, კვლევის როგორც ლინგვისტურ, ასევე ლიტერატურულ ხერხებს. ამ ორი მეთოდის ერთდროულად გამოყენების ეფექტიანობის დასადასტურებლად რომან იაკობსონის თვალსაზრისს მოვიშველიებთ. იგი ამტკიცებდა, რომ „ლინგვისტური მიდგომა, რომელიც არ ითვალისწინებს პოეტურ ფუნქციას, როგორც ლიტერატურის სპეციალისტი, რომელიც გულგრილია და უგულებელყოფს ლინგვისტურ პრობლემებს, ერთიც და მეორეც ამიერიდან აშკარა ანაქრონიზმია“(იაკობსონი 1970 : 28). როლან ბარტი მიიჩნევს, რომ ლინგვისტიკისა და ლიტერატურის ერთმანეთთან დაახლოება დღეს უკვე ჩვეულებრივი მოვლენაა (ბარტი 1968:3).

მარტინ ესლენი, რომელმაც დაამკვიდრა ტერმინი „აბსურდის თეატრი“, აღნიშნავს, რომ მთავარი არა მხოლოდ ცხოვრებისეული აბსურდულობაა,

რომელსაც მწერალთა ზემოაღნიშნული ჯგუფი გადმოსცემს, არამედ ამ აბსურდულობის გამოხატვის ხერხი. აბსურდის თეატრის გამოხატვის ხერხები-საკომუნიკაციო საშუალებები სცდება წმინდა ლინგვისტურ ჩარჩოებს. იგი ლიტერატურულ ხერხებსაც მოიაზრებს. ესლენი მიიჩნევს, რომ აბსურდის თეატრში ენასა და მეტყველებაზე უფრო მნიშვნელოვანია ის ხატები, ის სიმბოლოები, რომელთაც მწერლები შეტყობინების გამოსახატად მიმართავენ. მარტინ ესლენის თვალსაზრისით, თეატრის მიზანი და ფორმა განუყოფელია ავტორისეული მესიჯის გაანალიზებისას (ესლენი 1980 : 26).

ევა ჰეპელმანის თვალსაზრისით, თეატრი იონესკოსთვის უპირველეს ყოვლისა მაყურებლის წინაშე შეკითხვის დასმის საშუალებაა, შესაბამისად მკვლევრის აზრით, აბსურდის თეატრი წინააღმდეგობის თეატრი არ არის. ეს არის თეატრი, რომელიც ეძიებს საწინააღმდეგოს: კითხვის დასმის შესაძლებლობას. მეცნიერის შეხედულებით, იონესკოს დრამატურგიას აბსურდის სხვა მწერალთა შემოქმედებისგან განასხვავებს ის, რომ მას საკუთარი კონცეფცია, იდეოლოგია აქვს. ამასთან ყოველი პიესის ფორმა, მიზანსცენა, პერსონაჟები ერთ იდეას, კონკრეტულ გზავნილს გადმოსცემს. პიესის ტექსტი ერთ ცენტრალურ თემას ემსახურება. აქედან გამომდინარე, იონესკოსათვის აბსურდის თეატრის კონცეფცია მხოლოდ ათვლის წერტილია. ჰეპელმანი იონესკოს შემოქმედების ანალიზისას ყურადღებას ტექსტსა და მის რეპრეზენტაციას შორის არსებულ მიმართებაზე ამახვილებს. მეცნიერის აზრით, იონესკოს პიესების ტექსტი არ არის სრული, ვინაიდან ზოგადად თეატრი არ არის ავტონომიური, არამედ მას მიზანსცენა, მსახიობთა თამაში, ტექნიკური გაფორმება ქმნის. ამასთან მნიშვნელოვანია მაყურებლის როლი, რომელმაც შეიძლება გავლენაც იქონიოს წარმოდგენის ხასიათზეც (ჰეპელმანი 2011 :1-3).

აღსანიშნავია, რომ იონესკოს პიესების დისკურსის ანალიზისას ჩვენი კვლევა უპირატესად ა. მეშონიკისა და პ.ზიმერმანის მეცნიერულ მოსაზრებებს ეფუძნება. მათი ნაშრომები უშუალოდ აბსურდის თეატრსა და იონესკოს არ ეხება, თუმცა ჩვენი კვლევის მიზნებთან ტექსტის მათ მიერ წარმოდგენილი ლინგვისტური ანალიზი სრულ შესაბამისობაშია. კერძოდ, იონესკოს

დისკურსში, ჩვენ მთლიანად რიტმის, მნიშვნელობისა და ფორმის ანალიზისას მეშონიკის თვალთახედვას ვეყრდნობით.

ანრი მეშონიკი ავითარებს აზრს იმის შესახებ, რომ ნებისმიერ მხატვრულ ტექსტში ფორმა და შინაარსი ერთმანეთისაგან განუყოფელია. მეცნიერის ტერმინით, ფორმა არ არის „დეკორატიული“. ზოგადად ტექსტის სტრუქტურული ანალიზისას მკვლევართა უმეტესობა ფონემურ თუ პროსოდიულ განმეორებებს, ზოგადად რიტმს, დამატებითი და არა ძირითადი ფუნქციის მატარებლად მიიჩნევენ. მეშონიკი სრულიად საპირისპირო მოსაზრებას ავითარებს. იგი ასხვავებს წმინდა ფორმალურ რიტმსა და ტექსტის სემანტიკურ მნიშვნელობას ვინაიდან რიტმი ხშირად ფუნქციონირებს სემანტიკური მნიშვნელობისაგან დაცლილი შინაარსით. აქედან გამომდინარე არსებობს ცდუნება იმისა, რომ რიტმი განიხილებოდეს, როგორც რაღაც დამატებითი, არაარსებითი, როგორც „ორნამენტი“(მეშონიკი ციტირებული ბურასას მიერ 2013: 94). ანრი მეშონიკის მეთოდი ლიტერატურული ტექსტის ანალიზისას ეფუძნება ერთი მხრივ, ემილ ბენვენისტის და მეორე მხრივ, სოსიურის თეორიას. მეშონიკის მოსაზრებით, ბენვენისტიდან მოყოლებული რიტმი არ განიხილება ფორმის ქვეკატეგორიად. ის დისკურსის ორგანიზების საშუალებაა. როგორც დისკურსია განუყოფელი მისი მნიშვნელობისაგან, რიტმიც განუყოფელია დისკურსის მნიშვნელობისაგან. თუკი რიტმი დისკურსში მნიშვნელობის ორგანიზებას ახდენს, მაშასადამე ის აღარ წარმოადგენს ცალკემდგომ შრეს (მეშონიკი 1982: 70).

მეშონიკი რუსი ფორმალისტების მსგავსად, აკუსტიკური აღმნიშვნელის ორი ტიპის კონცეფციას უპირისპირდება, რომელსაც სერჯიო კაპელო ორნამენტულსა და სიმბოლისტურს უწოდებს. მეშონიკი უპირატესობას „ექსპრესიის“ სხვა ფორმას ანიჭებს, რომელსაც უღერადობა სიტყვათა ასოციაციაციით ქმნის. ამ ფუნქციონირებისას ყველაფერი ფონოლოგიურია, არ არსებობს ბგერები წმინდა სახით“ (მეშონიკი ციტირებული ბურასას მიერ 2013 :76).

რიტმის თეორია მნიშვნელობის თეორიაა, არა იმიტომ, რომ რიტმი მნიშვნელობაა, არამედ იმიტომ, რომ რიტმი ინტერაქციაშია მნიშვნელობასთან. ჟ.დესონისა და ა.მეშონიკის შეხედულებით, ეს ინტერაქცია

ყველაზე თვალსაჩინოდ ლექსში, როგორც დისკურსის ერთ-ერთ ფორმაში ვლინდება (დესონი, მეშონიკი 1998:269-270).

„სიმბოლისტური კონცეფცია აკუსტიკურ აღმნიშვნელში სიმბოლურ-სემანტიკურ ღირებულებათა უშუალო გამოვლინებას ხედავს. ეს კონცეფცია აღმნიშვნელის ელემენტებს, ბგერებსა თუ ფონემებს მნიშვნელობას იმის მიხედვით ანიჭებს, თუ რამდენად გამოხატავენ მათი აკუსტიკური და არტიკულაციური მახასიათებლები მათ სიმბოლურ მნიშვნელობებს. ლექსის ანალიზისას ამ მნიშვნელობათა განაწილება უპირატესად დეტერმინირებულია ლექსიკური კონტექსტით. ისინი კონტექსტუალური სემანტიკის უფუნქციობის შედეგს წარმოადგენენ. რასაკვირველია, აღმნიშვნელის იმპულსური (ქვეცნობიერი) ინვესტირების განსხვავებული ფონემების არსებობა ყოველთვის შესაძლებელია და ისინი უმთავრესად შეიძლება აქტივირებული იყოს ტექსტის პროდუცირებისა და რეცეფციის დროს. მიუხედავად ამისა, რთულია ტექსტში სემანტიზაციის ამ ტიპის არსებობის გამოვლინება. როგორც „ორნამენტული კონცეფცია“ მიიჩნევს, აკუსტიკური მოვლენა სისტემის დისკურსიულ ფუნქციონირებაში არ არის ინტეგრირებული. მნიშვნელობისაგან განცალკევებული, ის იმდენად არის პარაზიტული მაკომპენსირებელი პირდაპირი სემანტიზაციით, რამდენადაც მათ ამის საშუალებას გამოცალკევება აძლევს (კაპელი 1990 :15-16).

ანრი მეშონიკი უპირისპირდება ბგერისა და მნიშვნელობის ტრადიციულ დუალისტურ დაყოფას „არ არსებობს ბგერა მეტყველებაში, არამედ მხოლოდ მნიშვნელობაა, მხოლოდ მნიშვნელობის ქონა, არსად არ გვხვდება, მნიშვნელობის არმქონე, არამედ არსებობს სისტემები, რომლებიც იქმნება და იშლება, ერთმანეთთან კავშირს ამყარებენ ან ერთმანეთს ემალებიან, როგორც ბავშვურ სამყაროში, ეს სწორედ ის არის, რაც ნიშნის დუალისტურ სქემას ანგრევს“ (მეშონიკი 1982 : 259). აქვე ი.ტინიანოვის-I.Tynyanov მოსაზრებას მოვიხმობდით, რომელიც თანხვედრაშია მეშონიკის შეხედულებასთან. ტინიანოვი რიტმის როლს განმარტავდა, როგორც „მადეფორმირებელს“. დეფორმაციაში ტექსტის სემანტიკური გაცოცხლება იგულისხმება (ბურასა 2013 :81). „რიტმი თავისთავად არამეტრულია. ის შეიძლება იყოს მეტრული ან ანტიმეტრული, ნაწარმოების ამბიდან და სიტუაციიდან გამომდინარე“ [...] (მეშონიკი 1982:224). „რიტმი [...] მოიცავს

ყველაფერს, შუქისა და ჩრდილის ყოველ თამაშს, ყოველ ნიუანსს, ის ახდენს ახლის განსხეულებას მანამ, სანამ რომელიმე კულტურის ენა მის კონცეპტუალიზაციას მოახდენს“ (ბედეტი 1992:448).

ბენვენისტი თავის სტატიაში « La notion de rythme dans son expression linguistique » შეისწავლის რა რიტმის ცნებას სოკრატემდე შექმნილი ნაშრომებში, ასკვნის, რომ რიტმი (ლათ. *rhuthmos*) თითქმის ყოველთვის აღნიშნავდა „ნაწილების ერთ მთლიანობაში მოქცევის თავისებურ, განსხვავებულ ფორმას“. ამასთან მკვლევარი დასძენს, რომ *rhuthmos* აღნიშნავს ფორმას, რომელიც ცვალებადია, არამდგრადი, გაურკვეველი, მას არ გააჩნია ორგანული სიმყარე. (ბენვენისტი 1966: 330).

ბენვენისტის მიერ გამოვლენილ რიტმის ამ მახასიათებლებს იონესკო მისი დრამატურგიული ენის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საყრდენად აქცევს. რიტმს, როგორც ერთ-ერთ ეფექტურ საშუალებას, რომ თავიდან აიცილოს ერთფეროვნება და მონოტონურობა, იონესკო განსაკუთრებულად ხშირად მიმართავს.

ჟან-პოლ გუ რიტმის ცნების შეცნობისათვის აუცილებელ პირობად ლინგვისტური ნიშნის სრულ ანალიზს მიიჩნევს. მისთვის რიტმი მეტყველებაში შინაარსის ორგანიზების საშუალებას წარმოადგენს(გუ 1999:46). გ.სერიანი-Ceriani რიტმს განიხილავს, როგორც დისკურსის ორიენტაციისა და ინტენსივობის სქემას. მკვლევრის აზრით, რიტმი „დროითი და ნებელობითი დინამიკის კონტროლზე პასუხისმგებელი“ ნარატიული სტრუქტურაა. იგი ასევე პოეტური პროდუქტისა და მოლოდინის სტრუქტურას წარმოადგენს“(სერიანი 1988 :37). პ.სოვანე ფიქრობს: „ის, რის საშუალებასაც რიტმული აზროვნება იძლევა, ეს ალბათ ლოკალური საყრდენია, კონკრეტულიდან წახვიდე გლობალურისკენ [...] რიტმი ყველაფერი არ არის, ყველაფერი რიტმი არ არის, მაგრამ რიტმულობის ფენომენი გვთავაზობს გლობალური აღქმის შესაძლებლობას.“(სოვანე 2000 : 179). იონესკოს დისკურსის გაანალიზებისას ჩვენთვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სამეცნიერო წყაროს ზიმერმანის უახლესი ნაშრომი წარმოადგენს. იგი ჰორაციუსის ლირიკულ პოეზიას ეძღვნება. მკვლევარი ახდენს ჰორაციუსის რამდენიმე ლექსის დეტალურ ანალიზს რიტმისა და რიტმული ორიენტირების

თვალსაზრისით. ჩვენი კვლევის ერთ-ერთ უმთავრეს წახნაგს რიტმის თვალსაზრისით იონესკოს დისკურსის კვება წარმოადგენს, შესაბამისად რიტმის ზიმერმანისეული ანალიზი სრულ შესაბამისობას იწვევს დისერტაციის საკვლევი მიზნებთან.

ზიმერმანს თავის ნაშრომში მოჰყავს მოლინიეს მოსაზრება ტექსტის ანალიზთან დაკავშირებული მიდგომის შესახებ. ჟ. მოლინიე ტექსტის ანალიზისას გამოყოფს და ერთმანეთს უპირისპირებს მაკრო და მიკროსტრუქტურულ ფიგურებს. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ რიტმი მიკროსტრუქტურათა კატეგორიას განეკუთვნება მიკროსტრუქტურული ფიგურებისაგან განსხვავებით, რომელთა არსებობა ყოველთვის თვალსაჩინო, აშკარა და მატერიალურია, მაკროსტრუქტურული ფიგურები ყველაფერ იმას გულისხმობს, რისი გამოცალკეება მატერიალურად ძნელია (ზიმერმანი 2010 :15). ამ მოსაზრებიდან გამომდინარე ტექსტის ანალიზისას მეცნიერი საკუთარ შეხედულებას აყალიბებს ამ ორი განსხვავებული ტიპის სტრუქტურებს შორის მიმართებებისა და თითოეული მათგანის მნიშვნელობის შესახებ. იგი მიიჩნევს, რომ ტექსტში, სწორედ მაკროსტრუქტურული ფიგურები განაპირობებენ რიტმის ხასიათს. ზიმერმანი დისკურსის რიტმის ანალიზისას ამოსავალ წერტილად სინტაქსური ორიენტირების განსაზღვრას მიიჩნევს, რომელთაგან ორი სახის ორიენტირს გამოყოფს: სინთეზურსა და ანალიტიკურს. სინთეზური ორიენტირები ანალიტიკური ორიენტირებისაგან განსხვავებით ფრაზის დახურულ სტრუქტურას წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი ფრაზის ღია სტრუქტურაა. ანალიტიკური ორიენტირები დისკურსის განახლების, მისი დინამიკის, მკვეთრი ცვლილებების ეფექტს ქმნიან.

იონესკოს ადრეულ პიესებში განსაკუთრებით ხშირია მარტივი რიტმული სტრუქტურებით აგებული დისურსები. ამ ტიპის რიტმულ სტრუქტურებს იონესკოს დისკურსში ლორან ჯენის მოსაზრებაზე დაყრდნობით ვაანალიზებთ. მარტივი რიტმული სტრუქტურების მეშვეობით აგებული დისკურსი ლორან ჯენის-Laurent Jenny კლასიფიკაციით მომენტალურ რიტმულ დისკურსს წარმოადგენს. იგი უწყვეტი რიტმისაგან განსხვავებით, დროებითია და მოულოდნელ დარტყმებს ჰგავს: „მოულოდნელი ცვლილება რიტმში, რომელიც გამოყოფს ფორმებს განუყოფელისაგან. [...] ეს კი ცხადყოფს, რომ

ის ვირტუალობა, რომელიც სამყაროს უწესრიგობაში სუფევს, არამყარია.[...] შეუცნობელი სიმბოლურობა ამ სამყაროს თავზე დაფარფატებს და მას მხოლოდ პატარა ნაგლეჯებით უკავშირდება“-ამბობს მკვლევარი,- „ის[რიტმი] ხან სუბიექტის მოქმედებას გადმოსცემს, ხანაც მისი ობიექტი სხეულის პერმანენტული მოძრაობაა, ის აქ ძალასა და მუდმივ განახლებას პოულობს“ ამ სახის რიტმს მკვლევარი ცეკვის გაკვეთილს ადარებს (ჯენი 1982: 227). საგულისხმოა რიტმის ცნების განსაზღვრისას ა.მორიეს განმარტება, რომელსაც იგი თავის ლექსიკონში იმავესა და საპირისპიროს დეფინიციისას იძლევა: “1.სიტყვის ფართო გაგებით, [რიტმი] განმეორებაა, თვალსაჩინოდ თანაბარი ინტერვალებით, მუდმივი ორიენტირით[...]. 2.სიტყვის ვიწრო გაგებით: ზომის(მეტრის) საპირისპიროდ, რიტმი, წმინდა და უწესრიგო გაგებით, ცდილობს დაამსხვრიოს წესი (მორიე 1989 : 1029-1030).

იონესკოს დისკურსის მხატვრული ხერხების თვალსაზრისით ანალიზისას რომან იაკობსონის მოსაზრებას ვეყრდნობით. ენის ფენომენის შესასწავლად ლინგვისტები ხშირად იყენებენ სამედიცინო ტერმინებს, რაც ლინგვისტიკის მეცნიერების სხვა დარგებთან ფართო კავშირებზე მიუთითებს. რომან იაკობსონი აქტიურად თანამშრომლობდა ექიმ-აფაზიოლოგებთან², როდესაც ქმნიდა ნაშრომს ბავშვური მეტყველების, აფაზიისა და ბგერითი კანონების შესახებ. ცნობილი ლინგვისტიც სწორედ ლინგვისტიკისა და ფსიქიატრიის ზღვარზე მუშაობდა ენის, როგორც საკომუნიკაციო იარაღის ყოველმხრივი შეცნობისათვის. ამ საკითხს უშუალოდ უკავშირდება ენის მიერ არაცნობიერის გამოყენების საკითხიც, კერძოდ, ისეთი მხატვრული ხერხი, როგორიცაა ვერბიგერაცია.

ვერბიგერაცია ტექნიკაა, რომელსაც საფუძვლად სიტყვის განმეორება უდევს. ის აბსურდის დრამატურგიაში ერთ-ერთი წამყვანი ხერხია. ზოგადად, განმეორებას შემდეგნაირად განმარტავს ანრი ლეფევერი-Henri Lefebvre თავის წიგნში „Langage et société“-ში: „[ინფორმაციის] ამ თეორიის მიხედვით, მრავალსიტყვაობა, ანუ ბანალურობა, ნაცნობის განმეორება მკაფიოობას უწყობს ხელს. ინფორმაცია სიახლეა, მოულოდნელობა, უწესრიგობაა,

² ექიმი-აფაზიოლოგი: ექიმი, რომელიც მუშაობს მეტყველების დარღვევათა კორექციაზე.

რომელიც მიღებული და გამოყენებული ელემენტების წყობას ცვლის. განმეორებას არაფერი მოაქვს, მაგრამ ის აუცილებელია იმისათვის, რომ არსებობდეს მესიჯი, კოდი, რეპერტუარი, აზრის გადაცემა. გადამცემი და მიმღები ურთიერთობენ მხოლოდ ორივესთვის ნაცნობი და მისაღები ამ ელემენტებით, რომლებიც არხის მეშვეობით გადაეცემა. მეტისმეტად დიდი მოულოდნელობა, გართულება, ბევრი ინფორმაცია ელემენტებს თავდაყირა აყენებს. შეუძლებელი ხდება მესიჯის გადაცემა და გაშიფრვა“(ლეფვერი 45 :1966).

განმეორებას კლასიკურ თეატრალურ ეპოქაში ხშირად მიმართავდა მოლიერი. მანჟენო-M.Angenot თავის წიგნში „სურეალიზმის რიტორიკა“ განმარტავს: „ირაციონალური პოეზიის დიდი ტრადიცია გვიანი პერიოდის ლათინური პოეზიიდან იწყება. ფატრა და ფატრეზიდან მოყოლებული, სოტი და მენიუ-პროპო, კოკალანი, აბლაუბდა, ბეგენოდი, XVIII საუკუნის ამბიგუ³ წმინდა ვერბალური ფატრეზის ტრადიციას აგრძელებენ“ (ანჟენო 1964: 63). აქვე აღვიშნავდით, რომ ამ ნაშრომში ყურადღებას არ ვამახვილეთ განმეორებაზე, როგორც ლიტერატურულ ხერხზე. ჩვენი ინტერესის სფერო ვერბიგერაციაა, რომელიც ამავედროულად სიტყვის გამოყენების სიხშირესა და განმეორებასაც გულისხმობს. როდესაც პოლ რობერი და პიერ მარშე ვერბიგერაციას განმარტავენ, ისინი აქცენტს სწორედ სიტყვის გამოყენების სიხშირესა და განმეორებაზე აკეთებენ, თუმცა ეს ასპექტი ვერბიგერაციის მთავარ მახასიათებლად არ მიაჩნიათ. განმეორება აძლიერებს კონტაქტს მსახიობსა და მაყურებელს შორის. შაიმ პერელმანი-Chaim Perelman აღნიშნავს: “ეს არის ყველაზე მარტივი ტექნიკა, რათა შევქმნათ ურთიერთგაზიარების განცდა მსახიობსა და მაყურებელს შორის“ (პერელმანი 1966 : 194). უდავოა, რომ ეს მხატვრული ფიგურა იონესკოს დისკურსში ტემპის შეცვლასა და ემოციური დაძაბვის შექმნაში მონაწილეობს.

იონესკოს დისკურსის პრაგმატიკული ასპექტით კვლევისას ჩვენ მეცნიერულ საფუძველს უილიამ ჯეიმსისა-William James და ჩარლზ პერსის-Charles S. Peirce

³ფატრა, ფატრეზი, სოტი, მენიუ-პროპო, ბეგენოდი, ამბიგუ-ირაციონალური პოეზიის მიმართულებებია.

თეორია წარმოადგენს. ამ თეორიის თანახმად ენობრივი აქტივობის აღქმა შეუძლებელია კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე. უილიამ ჯეიმსი, რომელმაც პრაგმატიზმის დოქტრინა შექმნა, და ჩარლ პერსი, რომელმაც ეს თეორია განავითარა, ლინგვისტურ ნიშანთა გამოყენების სემიოტიკურ ასპექტს გამოკვეთენ.

იონესკოს ადრეულ პიესებში დისკურსის პრაგმატიკული თვალსაზრისით კვლევისას სოსიურის, ბენვენისტისა და ფორმალისტების თეორიულ შეხედულებებს ჩვენი ანალიზის მეცნიერულ საფუძვლად ვიყენებთ. სოსიური, ბენვენისტი და ფორმალისტები მეტყველებას უპირატესად მისი გამოყენების, დინამიკისა და ორგანიზების თვალსაზრისით განიხილავენ. სოსიურისათვის „მეტყველება“ (*parole*) არის „ინდივიდის ქმედება, რომელიც მისი უნარის რეალიზებას სოციალური შეთანხმების-ენის საშუალებით ახდებს (სოსიური 1995 : 419). სამეტყველო აქტი, როგორც ამას სოსიური აღნიშნავს, ორ ინდივიდს მაინც გულისხმობს. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ აქ უნდა „გაემიჯნოთ ფიზიკური ელემენტები (ბგერითი ტალღები) ფიზიოლოგიურისა (ლაპარაკი, უღერადობა და სმენა) და ფსიქიკურისაგან (სიტყვიერი, ხატები და ცნებები). მთავარია, სიტყვიერი ხატები თვით ბგერაში არ აირიოს. იგი იმდენადვეა ფსიქიკური, რამდენადაც მასთან დაკავშირებული ცნება“ (სოსიური 2002 : 24). ამასთან სოსიური იძლევა ზოგადად ენისაგან განსხვავებით მეტყველების განმარტებას, რომელიც განსაკუთრებულად საგულისხმოა, როცა სამეტყველო აქტის დროს მსმენელისა და მოსაუბრის ურთიერთობაზე ვსაუბრობთ: „მეტყველება...ინდივიდუალური აქტია, რომელშიც უნდა განვასხვავოთ:

1. კომბინაციები, რომლითაც მოსაუბრე ენის კოდს თავისი აზრის გამოსახატად იყენებს. 2. ფსიქოლოგიური მექანიზმი, რომელიც მას ამ კომბინაციათა გამოვლენის საშუალებას აძლევს” (სოსიური 2002: 25).

ბენვენისტი სტატიაში „რიტმის ცნება მის ლინგვისტურ გამოხატულებაში“ (ბენვენისტი 1966:327-335) საუბრობს სუბიექტის როლზე და მას მეტყველების აქტში ძირეულ მნიშვნელობას ანიჭებს. მოსაუბრის ეგოს მკვლევარი სამეტყველო აქტის ცენტრალურ ელემენტად მოიაზრებს (ბენვენისტი 1966:260). ამის საპირისპირო მოსაზრება აქვს მეშონიკს. მას მიაჩნია, რომ სუბიექტი

დისკურსში საწყისი წერტილის, ათვლის წერტილის როლს ასრულებს(მეშონიკი 1970 : 18), ვინაიდან ბენვენისტის მოსაზრებით დისკურსში თანაზიარობის გარეშე, თანამოსაუბრის არყოლის შემთხვევაში, ბუნებრივია სამეტყველო აქტის განხორციელება შეუძლებელია(ბენვენისტი 1966:327-335).

„იმისათვის, რომ სასაცილო აღვიქვათ, ის მისთვის ბუნებრივ გარემოში-საზოგადოებაში, უნდა განვითარდეს...სასაცილო უნდა პასუხობდეს თანაცხოვრების მოთხოვნებს“(ბერგსონის 1959:12). ბერგსონი მთავარ ამოსავალ იდეად სწორედ ამას მიიჩნევს, ვინაიდან არ არსებობს კომიკური ადამიანის გარეშე, ვინაიდან ბევრი ფილოსოფოსის აზრით, ადამიანი არსებაა, რომელიც იცინის, მას კომიკური გარემოსათვის ადამიანთა ჯგუფი ესაჭიროება, რომელთა შორის მოხდება სასაცილოს გაზიარება.

ნებისმიერი ინფორმაციის შინაარსის გასაგებად, უმთავრესია მსმენელსა და მოსაუბრეს შორის საერთო ცოდნის არსებობა, რაც ძირითადად ფაქტობრივ ინფორმაციას გულისხმობს. აქ იგულისხმება გასაზიარებელი ინფორმაციის სათანადო შეფუთვა საერთო საფუძვლის გათვალისწინებით უშუალოდ წარმოთქმის მომენტში. ეს ნიშნავს, რომ კომუნიკაციის პროცესში ინფორმაციის მოდიფიკაცია მუდმივად მიმდინარეობს. კომუნიკაციის დასაწყისში მიწოდებული ამბავი, კომუნიკაციის დასასრულისათვის შეიძლება სრულიად სახეცვლილი სახით მივიღოთ. რაც იმას ნიშნავს, რომ საერთო საფუძველი მუდმივად იცვლება პრესუპოზიციების დამატებით. როგორც კერტ გოდელი (გოდელი 2008 :8-11) აღნიშნავს, პრესუპოზიცია „გულისხმობს მნიშვნელობებს, რომელთა საერთო ცოდნა აუცილებელი საფუძველია მოლაპარაკესა და მსმენელს შორის კომუნიკაციის განსახორციელებლად“ და იმპლიკატურა⁴ ახალი შინაარსი, რომელიც გამოიხატება მოცემული ექსპლიციტური შინაარსის მქონე გამონათქვამებით“ (გამყრელიძე 2003: 436). როგორც წესი საერთო საფუძველს არაწინააღმდეგობრივი ფაქტები ემატება, თანაც საუბრის დასაწყისი განაპირობებს პრესუპოზიციული ფაქტების ხასიათსა და შინაარსს.

⁴ იმპლიკატურა-ტექსტის ინტენცია ლექსიკურ-სტილისტიკურ დონეზე.

იონესკოს დისკურსის პრაგმატიკული ანალიზისთვის ვიყენებთ დენ სპერბერისა და დეიდრ ვილსონის შესაბამისობის თეორიას. სპერბერი და ვილსონი მიიჩნევენ, რომ ყურადღებას იქცევს იმ ტიპის ინფორმაცია, რომელსაც მნიშვნელოვანი (საგულისხმო) კოგნიტიური ეფექტები შემოაქვს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ინფორმაცია, რომელსაც ინდივიდი იცნობს ან ვარაუდობს, დასკვნების გამოტანის საშუალებას იძლევა. ინფორმაციის წინასწარი სავარაუდო ცოდნის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა მისი აღქმა. ამ ტიპის ინფორმაციას სპერბერი და ვილსონი მართებულ ინფორმაციად მიიჩნევენ. „რაც უფრო დიდია კოგნიტიური ინფორმაცია, მით უფრო მართებულია იგი. რაც მეტია მენტალური ძალისხმევა ინფორმაციის მიღებისა და მისი გადამუშავებისათვის, მით ნაკლებად მართებულია იგი. საუბარია მაქსიმალურ ინფორმაციულ მომჭირნეობაზე, რათა მაქსიმალურად სწორედ მოხდეს მინიმალური ძალისხმევით ინფორმაციის აღქმა და ასეთნაირად ძირითადი მნიშვნელობის წვდომა. ამიტომაც, მართებულობას კოგნიტიური ეფექტებისა და ძალისხმევის ფუნქცია აქვს. „ადამიანის კოგნიტიური პროცესები ორგანიზებულია ისეთნაირად, რომ მოახდინოს მაქსიმალური კოგნიტიური ეფექტების პროდუცირება მინიმალური მენტალური ძალისხმევის ფასად“ (სპერბერი, ვილსონი 1989 : 7).

თვალსაჩინოა იონესკოს დისკურსის მექანიზმის განხილვისას ორი დონე, შინაარსის ორი სიბრტყე. იონესკოს ადრეული პიესების დიალოგისა და დიალოგში ცალკეული პერსონაჟების დისკურსის კვლევისას აშკარაა დისკურსში რამდენიმე ფენის არსებობა. ამ კუთხით საინტერესოა ფრანსუა დრეიკი-François Drake (1998)-ის მიერ შეთავაზებული მოდელი. დრეიკის მოდელის მიხედვით, შესაძლებელია განვასხვაოთ გააზრების (ორგანიზების) 4 პროცესი, სახელდობრ: „ორი მარტივი საწყისი პროცესი და ორი უფრო რთული პროცესი“ (კრისტო 2003 :1-5). ამ კუთხით იონესკოს დისკურსის გაანალიზება იმ ქვეცნობიერი, ნაგულისხმევი შრეების წარმოჩენის შესაძლებლობას იძლევა, რომელიც იონესკოს დრამატურგიული კონცეფციის ნაწილია.

სქემატურად შეტყობინების ორ დონეს კატრინ კერბრატ-ორეკიონი შემდეგნაირად წარმოადგენს. მკვლევარი ასხვავებს შეტყობინების ორ

გამცემს: მოლაპარაკე დრამატურგს მ1 და მოლაპარაკე პერსონაჟებს მ2. პირველისთვის ადრესატი მკითხველი-მაყურებელია, მეორესთვის ეს თავად პერსონაჟებია(კერბრატი-ორეკიონი1984:46-62).ამასთავასათვალისწინებელია დიალოგში მტკიცებითი, კითხვითი და ბრძანებითი ფრაზების მონაცვლეობა. ბენვენისტი ამბობს: „უნდა აღინიშნოს, რომ ყველგან გვაქვს მტკიცებითი, კითხვითი და ბრძანებითი ფრაზები, რომლებიც ერთმანეთისაგან გამოირჩევა გრამატიკისა და სინტაქსის სპეციფიკური მახასიათებლებით. ეს სამი მოდალობა ადამიანის სამ უმთავრეს ქმედებას საუბრისას და თანამოსაუბრეზე ზემოქმედებისას ასახავს: მას სურს გადასცეს ცოდნა, ან მისგან მიიღოს ინფორმაცია, ან გასცეს ბრძანება“ (ბენვენისტი 1966 : 130).

აღსანიშნავია, როცა იონესკოსთან დისკურსს პრაგმატიკული თვალსაზრისით გავიაზრებთ, აშკარაა ერთი მხრივ, სიტყვის თავისთავადი მნიშვნელობა და მეორე მხრივ, მისი მნიშვნელობა, რომელსაც იგი კონკრეტულ გამოთქმაში იძენს. პირველი მათგანი სემიოტიკურ სიბრტყეს განეკუთვნება და სოსიურის განმარტებით „ეს არის თავის თავში ჩაკეტილი მნიშვნელობა და შინაარსი; სემანტიკური სიბრტყე კი „მნიშვნელობაა“, რომელიც გამომდინარეობს გარემოსთან და ნიშნებს შორის კავშირიდან. ეს არის გახსნილობა სამყაროსადმი, რომლის წინასწარ პროგნოზირება შეუძლებელია (სოსიური 1995 : 21).

12 ეჟენ იონესკოს ლინგვისტური განზომილების მახასიათებლები

კონკრეტულად რა საკომუნიკაციო ხერხებს იყენებს იონესკო? როგორია საკუთრივ იონესკოს ლინგვისტური „კოდი“?

იონესკოს ლინგვისტურ ინტერესს კომუნიკაცია, უფრო სწორად მისი შეფერხება წარმოადგენს, რასაც კონკრეტული დრამატურგიული დატვირთვა აქვს: სიცილის გამოწვევა, კომიკური ეფექტის შექმნა. რა საკომუნიკაციო ხერხებს იყენებს იონესკო კომიკური ეფექტის მისაღწევად?

რა როლს თამაშობენ ის საკომუნიკაციო ხერხები, რომელსაც იონესკო ირჩევს და უპირატესობას ანიჭებს, მისი პიესების როგორც სისტემის კონსტრუირებაში? შესაძლებელია თუ არა საკუთრივ იონესკოს სააზროვნო ლინგვისტური სქემის წარმოდგენა იმ ახლებურ ფორმაში, რომელიც აბსურდის თეატრმა დაამკვიდრა, რა წარმოადგენს იონესკოს დრამატურგიულ ფორმას და რითი იძენს ეს ფორმა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას?

როგორც გაეტონ პიკანი ამბობს, თეატრი სპეციფიკურ მოთხოვნებს აყენებს, მისი სფერო მოქმედი სიტყვაა. იგი ტექსტია, რომელიც თამაშდება. თეატრალურ ენას აქვს სპეციფიკური გამოხატვის ხერხები და „ნიშანთა ერთობლიობა“(სოსიური). იონესკოს ენის თავისებურებას მნიშვნელოვნად განაპირობებს მისი ბილინგვურობა. მიშელ პრუნე თავის ნაშრომში „Les théâtres de l’absurde” საუბრობს აბსურდის თეატრის მწერლებზე. მათი უმეტესობა უცხო წარმომავლობისაა, თუმცა ისინი პიესებს ფრანგულ ენაზე ქმნიან. ბეკეტი ირლანდიელია, ადამოვი-სომეხი, იონესკო-მამით რუმინელი, დედით ფრანგი, არაბალი ესპანელია. „ფრანგულად წერის თავისუფალი არჩევანით, ბეკეტი თავს არიდებს გახდეს ინგლისური ენის მექანიკურად გამოყენების მსხვერპლი და მას საშუალება ეძლევა უკეთ შეიგრძნოს იმ ენის უცნაურობა, რომელზეც წერს,“-აღნიშნავს პრუნე. „იონესკოსთან ეს არჩევანი პასუხობს [მის] შინაგან განწყობას და ორ კულტურას შორის მტანჯველ ყოყმანს გულისხმობს [...]. უცხო ენაზე წერა, აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის განსხვავებას ერთმანეთისაგან უფრო მეტად აშორებს. სიტყვათა არაადეკვატურობა საგნებთან მიმართებაში, მეტად აშკარაა არამშობლიურ ენაზე“(პრუნე 2003 : 23). გ.რამიშვილი მიიჩნევს, რომ ლიტერატურული ტექსტის კვლევისას ერთმანეთისგან უნდა გავარჩიოთ უნივერსალიები და უნივერსალური მიდგომა. მეტყველების პროცესის უნივერსალური პირობები შეიძლება ფსიქოლოგმა დაადგინოს, ყოველ შემთხვევაში, ედიოს, მაგრამ მოგებული დარჩება თუ ენობრივ მოტივაციას გაითვალისწინებს. გამოყენების სხვადასხვაობა თვალში საცემი ფაქტია, ეს ნათლად ჩანს უცხო ენის ათვისებისას, როცა გაუცნობიერებლად ვადარებთ დედა ენას და ბევრი რამ სწორედ ამიტომ გვიკვირს (რამიშვილი 1995:69-70).

იონესკოსთვის, როგორც ორენოვანი ადამიანისთვის, უცხო ენის და ამ შემთხვევაში ფრანგული ენის ენობრივ სტრუქტურათა სხვაობა გახდა თვალშისაცემი, რომელსაც ის თავისთავად გულისხმობს, ბილინგვურობა განაპირობებს კრიტიკულ დამოკიდებულებას მეტყველებისადმი, რომელიც შემდგომ სცენის ობიექტად იქცევა. ამ შემთხვევაში, უცხო ენაზე წერას შიდა სამყაროში ჩაკეტვამდე მივყავართ, იმ სამყაროში, სადაც პიროვნება საუბრობს საკუთარ თავთან. ის ამხელს ენის უუნარობას გადმოსცეს იმაზე მეტი, რასაც ამბობს. მისი უძლურება იმაში ვლინდება, რომ რაიმე მის მიღმა არსებული აღნიშნოს. ამას აბსურდამდე მივყავართ“ (პრუნე 2003 : 23).

მორის ლეკვიე-Maurice Lecuyer თავის სტატიაში „ეჟენ იონესკოს თეატრის ენა“ წერს: „პირველად იყო სიტყვა“, ამბობს იოანე ევანგელიაში. სიტყვამ ხორცი შეისხა. ენა იონესკოსთან სხვა არაფერია თუ არა ღვთიური სიტყვის პაროდია“ (ლეკვიე 1965 :36). იონესკოს პერსონაჟების ენა ფორმალური, მექანიკურობამდე დასული მეტყველებაა. მათთვის ენა მხოლოდ ურთიერთგაუგებრობის, გაუცხოების მიზეზად ქცეულა. უნებურად გვახსენდება ბაბილონის კოშკის მითი, რომელსაც ეჟენ იონესკო თავის ჩანაწერებში არაერთხელ ახსენებს. „სააზროვნო სისტემები მხოლოდ აღიბია, რომელიც რეალობას ფარავს, [...] რაც ირაციონალურად ჩვენი აზრებისათვის მიმართულების მიცემას ახდენს. აშკარაა, რომ ჩვენი პერსონაჟები შეშლილები, საცოდავები და ისეთივე თავგზააბნეულები არიან, როგორც მათი ფიქრები. მგონი, ჩვენ განახლებული ბაბილონის კოშკის ექსპერიმენტს ვატარებთ“(იონესკო 1966 : 334).

თავისთავად, გამოთქმა ბაბილონის გოდოლი ზუსტად გადმოსცემს აბსურდის თეატრის არსს, რაც აღრეულ მეტყველებასა და უთავბოლო მოქმედებას გულისხმობს.

იონესკო საკუთარ ენობრივ სისტემას ქმნის, სადაც ყოველ ელემენტს საკუთარი ღირებულება აქვს და ამასთან ერთმანეთთან ინტერაქციისას ერთ მთლიან მექანიზმს ქმნის, რომელიც საკუთარი წესებით

ფუნქციონირებს. აქ რასაკვირველია, პირველ რიგში მისი დრამატურგიული კონცეფცია იგულისხმება.

დრამატურგის შინაგან განწყობას, რაღაც განსხვავებული დაეწერა, იონესკოს ბიოგრაფიაში ერთმა ფაქტმა მისცა ბიძგი. „იმისათვის, რომ ინგლისური მესწავლა, ცხრა თუ ათი წლის წინ, ვიყიდე ფრანგულ-ინგლისური სასაუბრო, დამწყებთათვის. შევუდექი საქმეს. კეთილსინდისიერად ვიწერდი ფრაზებს სახელმძღვანელოდან, რათა ზეპირად მესწავლა. როცა ისინი ყურადღებით გადავიკითხე, ინგლისური კი არა, არამედ საოცარი ჭეშმარიტება აღმოვაჩინე. მაგალითად ის, რომ კვირაში შვიდი დღეა, რაც სხვათა შორის ვიცოდი; ის, რომ იატაკი ქვემოთაა, ჭერი-ზემოთ, თუმცა, ამაზე არასდროს არ მიფიქრია სერიოზულად ან უბრალოდ დამავიწყდა. ეს ყველაფერი მოულოდნელად ისეთივე გამაოგნებელი მეჩვენა, რამდენადაც ეს უდავო ჭეშმარიტება იყო“ (იონესკო 1966 : 243-244). ამ ეპიზოდმა იონესკოსთვის ცხადი გახადა, რომ ამ ტიპის შინაარსს მოკლებული ფრაზები, რომლითაც ადამიანები ურთიერთობენ, სრულიად ვერ უზრუნველყოფს მათ ნამდვილ კომუნიკაციას. ენა მათ ურთიერთობას უშინაარსოსა და მოსაწყენს ხდის.

ანრი ბერგსონი კომიკურის ერთ-ერთ საშუალებად მექანიკურობას მიიჩნევს, სწორედ მექანიკური საუბარი და მოძრაობა უდევს საფუძვლად იონესკოს პიესებს. მის დრამატურგიას ხშირად ჩაპლინის ფილმებს ადარებდნენ მექანიკურობისა და აჩქარებული ტემპის გამო.

„თეატრალური პიესა კომპოზიციაა, რომელიც შეგრძნებათა ან სიტუაციათა წყებისაგან შედგება, რომელიც თანდათან ძლიერდება, ემატება ინტენსივობა, შემდეგ ერთმანეთს უკავშირდება, ან პირიქით, ერთმანეთს შორდება, ან კიდევ აუტანელი გაუგებრობით სრულდება“ (იონესკო 1966:329). სწორედ გაუგებრობა, უცნაურობა და ახირებულობა იონესკოს დრამატურგიას უდევს საფუძვლად. ერთი შეხედვით იონესკოს მთავარი მახასიათებელი ანარქიულობაა. მოულოდნელი, შემთხვევითი ერთმანეთთან შეუთავსებელი ენობრივი სტრუქტურები სხვადასხვა დრამატურგიული ხერხებით ერთიანდება. იდეათა ასოციაციაზე აგებული დიალოგები, უდერაღობით შეწყობილი

ლექსიკური ერთეულები, ტემპის ინტენსიური მატება, მთლიანობაში მოწესრიგებულ და კანონზომიერ სისტემას ქმნის.

ქორჟ ლერმინიე გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას გაზეთ Parisien libéré-ში ენის ჰეტეროგენულობის შესახებ, სადაც პოეზია და ბანალურობა ერთმანეთშია არეული და სადაც „ჩვეულებრივ დიალოგში მოულოდნელად ლირიზმის შადრევნები ჩნდება, მამხილებელი აზრებით“ (ლერმინიე ციტირებული უბერის მიერ 2008 :123). სწორედ ამ ტიპის მოულოდნელობები იონესკოს მხატვრულ საშუალებას წარმოადგენს.

ემანუელ ჟაკარი მიიჩნევს, რომ სემანტიკური უწყვეტობა, რომელიც კლასიკური თეატრის კუთვნილებაა, აბსურდის თეატრმა სხვა ტიპის უწყვეტობით ჩაანაცვლა. მიუხედავად იმისა, რომ აღსანიშნი აკუსტიკური ხატია, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი ან რამდენიმე მარცვალ სავთოა, ეს ვერ განაპირობებს დიალოგის უწყვეტობას. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ მხოლოდ და მხოლოდ ბგერა უღვეს საფუძვლად დისკურსის განვითარების პრინციპს. ბგერებით გამოხატული პროგრესია ფონეტიკურ კავშირს გულისხმობს. ეს მეთოდი თავის თავში რითმის არსებობას მოიცავს (ჟაკარი 1998 : 208). აქედან გამომდინარე, ერთი შეხედვით ქაოტურობისა და სიტყვათა თავისუფალი არჩევანის მიუხედავად, ამ საკომუნიკაციო ხერხს მკაცრად განსაზღვრული კანონები აქვს. ვფიქრობთ, სწორედ აქ არის იონესკოს ლინგვისტური კოდის გასაღები.

ამ სახით გადმოცემულ ინფორმაციას ნაკლებად ელის მაყურებელი. შეტყობინებას, რომელსაც ნაკლებად ველით, მეტ ინფორმაციას ატარებს. ამ ხერხის განმეორების სისტემატიურობა კი ზრდის იმ ალბათობას, რომ ინფორმაცია სწორად მივა ადრესატამდე. ლინგვისტიკის თეორიაში მიღებულ ამ შეხედულებას თავისდაუნებურად იყენებს იონესკო, რათა ორ სუბიექტს, ამ შემთხვევაში, პერსონაჟსა და მაყურებელს შორის კომუნიკაცია შედგეს. დრამატურგის ეს პროვოკაცია იონესკოს სცენურ ენად იქცევა. ამ ხერხის გამოყენებით იონესკო სასურველ შედეგს აღწევს, სათქმელი თითქმის ყოვეთვის შეუცდომლად მიდის ადრესატამდე.

როგორც ცნობილია, ს.კ ოგდენისა-C.K.Ogden და ი.ა რიჩარდის-I.A.Richards-ის ცნობილი სამკუთხედის ზედა წვერი დასახელებულ საგანს გულისხმობს, ორი დანარჩენი წვერი კი ცნებას ანუ აღსანიშნსა და აკუსტიკურ ხატს ანუ აღმნიშვნელს წარმოადგენს. მოჰყავს რა ემანუელ ჟაკარს სამკუთხედი თავის ცნობილ ნაშრომში „აბსურდის თეატრი“, აღნიშნავს, რომ ნიშნის ამ სამი მახასიათებლიდან დიალოგის დინამიკისათვის მწერალი წინ წამოსწევს ან დასახელებულ საგანს, ან აღსანიშნს ან კიდევ აღმნიშვნელს. ჟაკარის მოსაზრებით:

1.ასოციაციათა პირველი წყება, რომელიც აღმნიშვნელს ეფუძნება ნაკლებად მნიშვნელოვანია.

2.ასოციაციათა მეორე ტიპისათვის საყრდენი დასახელებული საგანია. აქ უღერადობაზე უფრო მნიშვნელოვანი იდეა და მის ირგვლივ გაჩენილი ასოციაციაა. მაგალითად, პიესაში „ჟაკი ანუ მორჩილება“ აქცენტი სინოტივის ფორმაზე და არა ბგერათა ჰარმონიულ შერწყმაზეა გადატანილი. ამ ტიპის ასოციაციის საყრდენი მაყურებლის პირადი გამოცდილებაა, რომელიც ყოველ ჩვენგანს შეიძლება ამა თუ იმ მოვლენასთან, ადგილთან და ა.შ. დაკავშირებით გვექონდეს. ამასთან აქვე აღვნიშნავდით, რომ ამ შემთხვევაში პერსონაჟისაგან ნაკადის სახით წამოსული ფრაზები ანუ მეტყველების დინამიკურობა მენტალურ აქტივობას ეფუძნება. პერსონაჟი ამბობს იმას, რაც მას თავში მოსდის.

3.მესამე ტიპის ასოციაცია თავის თავში დიალოგის ორ დონეს მოიცავს. ეს არის: 1.კონკრეტული-აბსტრაქტული (ჟაკარი 1998 :202-212).

სწორედ ბოლო ორი ტიპის ასოციაცია იძლევა შესაძლებლობას შეწყვეტილი აზრის ანუ კომუნიკაციური მარცხის შთაბეჭდილება შექმნას: ა)თემიდან-თემაზე გადასვლა. ბ) მნიშვნელოვანისა და სახუმაროს მონაცვლეობა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ასოციაციათა მეორე ტიპი, რომელსაც იონესკო მიმართავს, დღეს თანამედროვე ლიტერატურის საფუძველს წარმოადგენს.

ასოციაციების თვალსაზრისით საგულისხმოა მარი კლოდ უბერის მოსაზრება იონესკოს ერთ-ერთი ადრეული პიესის პერსონაჟის-რობერტას

დისკურსთან დაკავშირებით. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ შეუთავსებლობის მიუხედავად, სიტყვები და ხატები დაკავშირებულია ერთმანეთთან: „სწორედ ენის პოეტურობით იმარჯვებს იგი(რობერტა) უაკზე“(უბერი 2008:19). ფ.სოსიური სიტყვის ღირებულებას 5 ფრანკიან მონეტას ადარებს, რომლის ღირებულება თავისთავადაც განისაზღვრება და ასევე მის ღირებულებას სხვა მონეტებთან მისი მიმართება განსაზღვრავს; აქ თავს იჩენს კონტექსტის თითქმის გადამწყვეტი მნიშვნელობა და ასევე განსხვავება სიტყვის მნიშვნელობასა და მის ღირებულებას შორის, რომლებიც ყოველთვის ერთმანეთს არ ემთხვევა. ამასთან, სიტყვის ლინვისტური მნიშვნელობა მხოლოდ იმ იდეიდან არ გამომდინარეობს, რასაც იგი აღნიშნავს, არამედ სხვა სიტყვებიდანაც, რომელიც მას უპირისპირდება. ამგვარად, ფრანგულ სიტყვას „ცხვარი“ შეიძლება ჰქონდეს იგივე მნიშვნელობა, რაც ინგლისურ სიტყვა „ცხვარს“(sheep), მაგრამ არა იგივე ღირებულება (სოსიური 1995:159-160).

კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე ყურადღებას გავამახვილებთ ემანუელ უაკარის მიერ კლასიფიცირებულ სამი ტიპის პროგრესიაზე: ა)ანბანური ბ)მათემატიკური და გ) მუსიკალური. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ იონესკო პირველ ორ მათგანს ანიჭებს უპირატესობას. ჩვენ მიერ გაანალიზებულ პიესებში აშკარაა დრამატურგის მიერ ბგერის მუსიკალური შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოყენება. ჩვენი მოსაზრებით, იონესკოს ადრეული პიესები მუსიკალურ ასოციაციას ეფუძნება, რაც თავისთავად არ გამორიცხავს, არამედ მოიცავს კიდევ უაკარის მიერ დასახელებულ ასოციაციათა პირველ ორ ტიპსაც: ანბანურსა და მათემატიკურს.

იონესკოს პიესებში ხშირია ენობრივ ელემენტებს შორის მიმართებებისა და სტრუქტურების რღვევა. ვხვდებით, როგორც სინტაგმატური, ასევე პარადიგმატული ხასიათის მიმართებათა რღვევას. დრამატურგისთვის ერთ-ერთი სერიოზული სამიზნე სიტყვის სემანტიკური ასპექტია: კავშირი სიტყვის ფორმასა და მის მნიშვნელობას შორის. ეს მიმართება პირველ რიგში გულისხმობს ვერტიკალურ დამოკიდებულებას აღსანიშნსა (სოსიურის ტერმინოლოგიით-signifié) და აღმნიშვნელს(signifiant) შორის. თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანია ჰორიზონტალური პლანი, სადაც ერთი

მხრივ, განიხილება მიმართებები აღსანიშნებს შორის (შინაარსის პლანში) და, მეორე მხრივ, მიმართებები შესაბამის აღმნიშვნელებს შორის (გამოსატულების პლანში)(გამყრელიძე 2008:11). აქ ვგულისხმობთ სიტყვის ღირებულებას (ენობრივი მნიშვნელობა), რომელიც არა მხოლოდ იმ იდეიდან გამომდინარეობს, რასაც იგი აღნიშნავს, არამედ სხვა სიტყვებიდანაც, რომელიც მას უპირისპირდება. ყოველი ელემენტის ღირებულება სხვა ელემენტებთან მისი კავშირიდან გამომდინარეობს. იონესკო ხშირად არღვევს ბუნების დუალიზმს და ერთმანეთს პირობითობას და შეთანხმებას უპირისპირებს. ავტორი ხშირად იყენებს აღმნიშვნელების დონეზე: ფონემურ მსგავსებას, ფონოლოგიურ სივრცეს, ფონემურ მონაცვლეობას და ა.შ. დეფორმაცია, აღსანიშნის მნიშვნელობის „დამახინჯება“ ყოველთვის არ ნიშნავს მნიშვნელობის უგულებელყოფას, არამედ პირიქით, დეფორმირებული და პირდაპირი მნიშვნელობა სრულად გადმოსცემს საგნის, მოვლენის არსს. ეს შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც მნიშვნელობის სხვადასხვა ფენებს შორის მიმართებების გამოვლენა. პირველ რიგში, უმთავრესი საშუალება, რასაც დრამატურგი მიმართავს, აღმნიშვნელების გადანაცვლებაა. ხშირია lapsus lingue, რაც თავისთავად გულისხმობს ერთი აღმნიშვნელის სხვა აღმნიშვნელით შეცვლას. ამ ფენომენს ზ.ფროიდი შეუმეცნებელს უწოდებს, რითაც მოსაუბრე თავისდაუნებურად საკუთარ ფარულ აზრს ამჟღავნებს. ამასვე ემსახურება იონესკოსთან პერსონაჟების მეტყველება-გამოააშკარავოს ის, რისი გადმოცემა ჩვეულ, დახვეწილ მეტყველებას არ შეუძლია, გადმოსცეს ნამდვილი, შეფარული აზრი არაცნობიერიდან.

იონესკოს დიალოგების თეატრში აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის გადანაცვლება განსაკუთრებით ხშირია, ტრადიციული თეატრისაგან განსხვავებით, სადაც აღსანიშნი წინ უსწრებს აღმნიშვნელს. ამის საილუსტრაციოდ პიესების სათაურიც კი საკმარისია. სათაური, რომელსაც მკითხველის ინფორმირების, ყურადღების ფოკუსირების ფუნქცია აქვს, იონესკოსთან სხვაგვარად წარმოგვიდგება. „მელოტი მომღერალი ქალი“ სხვა არაფერია, თუ არა ლაფსუს ლინგვე- lapsus lingue, ცრუ აღმნიშვნელი მსახიობის მიერ რეპეტიციიზზე შემთხვევით წამოსროლილი ფრაზა, რომელსაც იონესკო ჩაეჭიდა, და პიესის

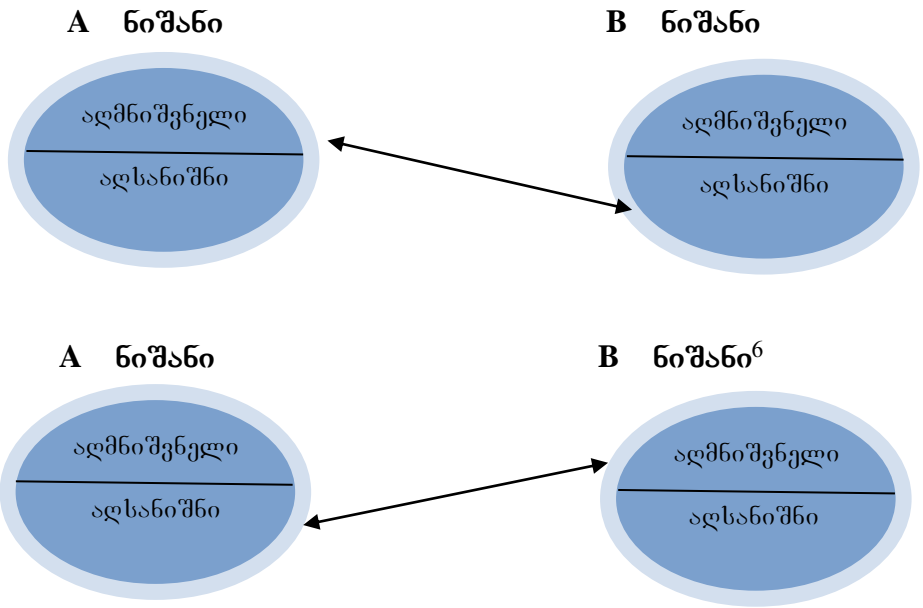
სათაურად აქცია. სათაურიდან გამომდინარე მაყურებელი ელოდება მელოტი მომღერლის გამოჩენას. მას თეატრალური ტრადიცია ქვეცნობიერად კარნახობს, რომ ანტიკური ტრაგედიების მსგავსად სათაურში დასახელებული პირი ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი უნდა იყო, სინამდვილეში კი იმედგაცრუებული რჩება.

აბსურდის თეატრი ზოგადად და კერძოდ, იონესკო სიტყვის მნიშვნელობის დონეზე ერევა. სიტყვაფორმა, რომელიც თავისთავად ორ პლანში მოიაზრება: ბგერითი ანუ მატერიალური მხარე და შინაარსი ანუ ცნება, აქ დარღვეულია. უცვლის რა იონესკო სიტყვას ჩვეულ მნიშვნელობას, ამ ხერხს უპირატეს საკომუნიკაციო საშუალებად აქცევს. ამ მეთოდს დღესაც ხშირად მიმართავენ პოეზიაში, პოლიტიკასა და რეკლამაში.

იონესკომ ენა ტერატოლოგიური ფორმებით გამოიყენა. ტერატოლოგია⁵, როგორც მეცნიერება თანდაყოლილი ნაკლის შესახებ, იონესკოსთან ვლინდება აღმნიშვნელებსა და აღსანიშნებს შორის დიაგონალურ მიმართებებში. დრამატურგი ხშირად პათოლოგიას მიმართავს და სიტყვებს შორის ლოგიკა ირღვევა. ასეთ შემთხვევებში აღსანიშნი ტოვებს შესაბამის აღმნიშვნელს და შეერწყმის სხვა აღმნიშვნელს, რომელიც, თავის მხრივ, „მოშორდა“ თავის შესაფერის აღსანიშნს. აქ ავტორი ზოგჯერ იყენებს ორ სიტყვას შორის დაპირისპირებას. ეს შეიძლება იყოს : ა) სუსტი სემანტიკური სხვაობა; ბ) ძლიერი სემანტიკური სხვაობა.

პათოლოგიაში ცნობილია, რომ ნიშნებს შორის „ნორმალური“ კორიზონტალური მიმართებანი შეიძლება დაირღვეს და მათ სანაცვლოდ, ვერტიკალურ მიმართებათა დაკარგვით, ჩამოყალიბდეს „დიაგონალური“ მიმართებანი. ეს ხერხი ლიტერატურაში ემოციურ დაძაბვას ემსახურება.

⁵ ტერატოლოგია-მეცნიერება, რომელიც სწავლობს ადამიანის, ცხოველებისა და მცენარეების ანომალიებს, განვითარების მანკს და სიმახინჯეს.



ბერნარ დუპრიე მიიჩნევს, რომ „ლიტერატურაში კომიკური, ირონიული, აბსურდული ეფექტები იმ თავისებურებიდან გამომდინარეობს, რომელიც თავად მეტყველების ბუნებაშია. აქ საუბარია აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის დისტანცირებით ურთიერთობაზე, როცა ერთს მეორის ნაცვლად იყენებენ, მათ ერთმანეთის იდენტურად ან ერთმანეთის საპირისპიროდ მიიჩნევენ. ეს ნაპერწკალს ქმნის ნიშნის ორ პოლუსს შორის“ (დუპრიე 1984 :138). ასე განმარტავს მეცნიერი მხატვრულ ფიგურას, რომელსაც „მოკლე ჩართვა“ (Court-circuit) ჰქვია. სწორედ ასეთი მოკლე ჩართვებით იონესკო ქმნის ცოცხალ, დინამიკურ დისკურსს.

იონესკოსთან ხშირია შემთხვევები, სადაც სემანტიკურად დაშორებულ სიტყვებს მწერალი ერთნაირ ფონემურ უღერადობას ანიჭებს და სიტყვათა ალოგიკურ რიგში ისინი ხშირად მხოლოდ ბგერათა ასოციაციების წყალობითაა შეთავსებული. აქ, როგორც იაკობსონი ამბობს, დგას უღერადობისა და მნიშვნელობის მიმართების საკითხი. მკვლევარს, ამ დამოკიდებულების მნიშვნელობის საილუსტრაციოდ, სტეფან მაღარმეს სიტყვები მოჰყავს, რომელიც, ვფიქრობთ, ზუსტად მიესადაგება იონესკოს დრამატურგიას: „რას უნდა ნიშნავდეს ეს ბგერები“ (იაკობსონი 1979 : 272). სოსიური, რომელიც არ იზიარებს ნიშნის მოტივირებულობის მოსაზრებას,

⁶ გამყრელიძე 2008 :18-21

ისიც ფონემების სისტემას ინსტრუმენტსა და მუსიკას ადარებს: „ჩვენი ფონემების სისტემა ინსტრუმენტს წარმოადგენს, რომელზეც სიტყვების წარმოთქმისას ვუკრავთ“ (სოსიური 2002 :101). ამასთან სოსიური ენის ერთ-ერთ მუდმივ თვისებად ფონეტიკურ ცვლილებას მიიჩნევს, რასაც იონესკო არაერთხელ მიმართავს და ლიტერატურულ საშუალებად აქცევს.

მწერალი ქმნის სპეციფიკურ სემანტიკას, რომელიც სიტყვის ჩვეული ლექსიკური მნიშვნელობისაგან განსხვავებულია. აქ დრამატურგი ეფექტურად იყენებს მელოდიურობას, როგორც ენის ერთ-ერთ ბგერით გამოხატულებას და ფრაზა ერთიან აკუსტიკურ ჯაჭვს ქმნის. სამეტყველო აქტში ბგერის მნიშვნელობაზე ჯერ კიდევ ანტიკური ხანის ძველი ბერძენი ფილოსოფოსები წერდნენ. ბგერის მნიშვნელობაზე მსჯელობდნენ შუა საუკუნეებში. თომა აქვინელი, ნაშრომებში ენის ფილოსოფიის შესახებ, სწორედ აკუსტიკური ასპექტის მნიშვნელობაზე საუბრობს. სოსიური მიიჩნევს, რომ „ენა სისტემაა, რომელიც დამყარებულია აკუსტიკური აღქმის ფსიქიკურ დაპირისპირებაზე. იგი ხალინას მოგვაგონებს, რომელიც ნაირფერი ძაფების შეპირისპირებით შექმნილი ვიზუალური ხელოვნების ნიმუშია“ (სოსიური 2002 : 43).

გაგრძელებულ შეხედულებას, თითქოს აბსურდის თეატრი, ყოველგვარი სათქმელისა და მესიჯის გარეშე არსებული თეატრია, სრულიად აბათილებს იონესკოს მიგნებები იმის შესახებ, რომ საკუთარი სათქმელი თავისებურად გადმოსცეს. იგი მესიჯის ადრესატამდე მისატანად სხვა, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ საკომუნიკაციო ხერხებს იყენებს. მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტური სწორედ ბგერის, ფრაზისა თუ მთელი პასაჟის მელოდიურობაა.

13 იონესკოს ემპირიული გამოცდილება როგორც დრამატურგიული კონცეფციის პოსტულატი

ხელოვნების ნიმუშის, მწერლის შემოქმედების ანალიზისას იონესკო სოციალურ, ფსიქოლოგიურ, ბიოგრაფიულ ფაქტორებს მნიშვნელოვან ღირებულად მიიჩნევს, თუმც მათ გადამწყვეტ როლს არ ანიჭებს.

დრამატურგი თვლის, რომ ნაწარმოები სტრუქტურირებული, დამოუკიდებელი სამყაროა. მან თავად უნდა ახსნას საკუთარი თავი.

იონესკო ორ განსხვავებულ ენობრივ საფუძველზე დგას. მასზე გავლენა იქონია როგორც რუმინელმა, ასევე ფრანგმა იმ დროს მოღვაწე ლიტერატორებმა. რუმინული და ფრანგული ენები, საერთო ძირის მიუხედავად, ორი დამოუკიდებელი ენაა, რომლებმაც მნიშვნელოვნად განაპირობეს დრამატურგის სტილის თავისებურებებს. აშკარაა იონესკოს შემოქმედებაზე სამი მწერლის გავლენა: „კარაგიალისა-Caragiale და ლაბიშის-Labiche მსგავსად პიესებში ყოველდღიური ცხოვრების აბსურდულ მექანიკურობას ამხელს ურმუზი-Urmuz, დადაისტების წინამორბედი, რომელიც ენის დესტრუქციულ, დამანგრეველ მოქმედებას უსვამს ხაზს “(ბიგო, სავიანი 1991 : 11).

თუმცა, იონესკო, უარყოფს ნებისმიერი მწერლისა თუ მიმდინარეობის პირდაპირ ზეგავლენას მის დრამატურგიულ ტექნიკაზე. ამასთან, იგი აღიარებს რეიმონ კენოსა-Raymond Queneau და განსაკუთრებით, მისი ნაშრომის "Exercice de style"-ის მნიშვნელობას, მის, როგორც ახალგაზრდა დრამატურგის შემოქმედებაზე. „მე ჩემი პირველი თეატრალური პიესა, „მელოტი მომღერალი ქალი“, 1948 წელს დავწერე. თავად ტყვე ფიქრებისა: „რა არის პიესის მორალი? რას ემსახურება იგი?, რა მნიშვნელობისაა?, რა სოციალური დატვირთვა აქვს იმას, რაც გავაკეთე?, რას ამტკიცებს პიესა? და ა.შ. ვერ ვბედავდი საზოგადოებისათვის პიესის ჩვენებას, მანამ, სანამ შემთხვევით "Exercices de style"-ი არ წავიკითხე. მაშინ გავბედე რ.კენოსთვის მეჩვენებინა პიესა. ტექსტი მოეწონა. ის პირველი იყო, ვინც მხარი დამიჭირა, ის პირველი იყო, ვინც მასზე ილაპარაკა, მოიყვანა მეგობრები პიესის წარმოდგენაზე. ეს იყო 1950 წელს[...] რეიმონ კენო ჩემი მასწავლებელია“(კენო 1978 :19). ამასთან დრამატურგი აღნიშნავს, რომ კენო მას პიესის საჯაროდ გამოტანაში დაეხმარა, მაგრამ მას, როგორც მწერალს გავლენა არ მოუხდენია პიესის კონცეფციაზე.

საინტერესოა თავად სიტყვა „აბსურდის“ ეტიმოლოგია. იგი მუსიკალური ტერმინია და ლათინურად *absurdus* ყურისთვის შეუმჩნეველს, შეიძლება ითქვას, *უსიამოვნო მოსასმენს, დახშულს* ნიშნავს. იგი გულისხმობს

ტონალობიდან ამოვარდნილ დისონანსურ ბგერას. ეს ტერმინი ფილოსოფიის კუთვნილებაცაა და მიუთითებს ლოგიკის კანონების საპირისპირო მოვლენაზე, ის, რაც საღი აზრისათვის შეუთავსებელია(პრუნე 2003:1). თავად ტერმინი აბსურდის თეატრი 1961 წელს ინგლისელმა კრიტიკოსმა მარტენ ესლენმა ახსენა, რითაც იგი ომის შემდგომ რამდენიმე ერთმანეთისაგან განსხვავებულ და წარმატებულ დრამატურგზე მიუთითებდა, როგორებიც არიან სამუელ ბეკეტი, ეჟენ იონესკო, არტურ ადამოვი, ჟან ჟენე, ჟან ტარდიე, ბორის ვიანი, რობერ პინჟე და ფერნანდო არაბალი. თუმცა კრიტიკოსი მიიჩნევს, რომ აბსურდის თეატრი არ წარმოადგენს ერთიან ლიტერატურულ მიმდინარეობას და იგი არც ერთიანი ლიტერატურული სკოლაა. იმ დროს კრიტიკოსები აბსურდის ავტორების მიერ შექმნილ პიესებს სხვადასხვა სახელწოდებით მოიხსენიებდნენ: ავანგარდის თეატრი, ახალი თეატრი, ანტითეატრი, მეტათეატრი. მარტენ ესლენი მიიჩნევს, რომ ამ ავტორებმა თეატრალური ფორმებისათვის ახალი ლექსიკა შეიმუშავეს და ამით სცენის გამომსახველობითი შესაძლებლობები გაამდიდრეს (პრუნე 2003 : 6).

რას ფიქრობდა თავად იონესკო, როცა მას აბსურდის დრამატურგს უწოდებდნენ? „თქვეს, რომ მე აბსურდის მწერალი ვარ; არსებობს ასეთი შეხედულება, რომელიც ვრცელდება ქუჩაში, ეს მოღური სიტყვაა, რომელიც აღარ იარსებებს. ყოველ შემთხვევაში, ის უკვე საკმაოდ ბუნდოვანია, იმისათვის, რომ რაიმე თქვას და ყველაფერი მარტივად გადმოსცეს“ (იონესკო 1966 : 297).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, აბსურდის თეატრი არ მიიჩნევს თავს არც ერთი ლიტერატურული თუ ფილოსოფიური მიმართულების მიმდევრად. თუმცა იონესკო აბსურდის ცნებას სწორედ დროით გამოწვეულს უწოდებს: „აბსურდის ცნება განსაკუთრებით ეწერება იმ დროში, რაც ნიშნავს, რომ დრო რეალობის ზოგიერთ ასპექტს გამძაფრებულად აღიქვამს“(ბონფოი 1966 : 142). იონესკო არ უარყოფს ზოგიერთი ფილოსოფიური მიმართულების გავლენას, თუმცა მიიჩნევს, რომ თეატრი იდეების ენა არ არის.

აქვე მოკლედ განვიხილავთ აბსურდის ლიტერატურულ და ფილოსოფიურ წინაპირობებს. ჟან-პოლ სარტრის „გულისრევა“-დღიურის ტიპის მოთხრობა, მეტაფიზიკურ მედიტაციასა და გაყინული საზოგადოების სატირას

წარმოადგენს. იგი ადამიანური არსებობის აბსურდულობაზე საუბრობს. ეგზისტენციალური მიმართულება და კერძოდ, ალბერ კამიუ „სიზიფეს მითში“ აბსურდულობის განცდას ცხოვრების აზრის არარსებობით ხსნის, რაც ჩვენს ყოველდღიურ მექანიკურ მოქმედებაში გამოიხატება. სარტრის მსგავსად კამიუ მიიჩნევს, რომ „სამყაროში, რომელიც დაცლილია შუქისა და ილუზიებისაგან, ადამიანი თავს უცხოდ გრძნობს. ეს სულიერი გადასახლება შეუქცევადია, ვინაიდან მას არ ახლავს დაკარგული სამშობლოსა და აღთქმული მიწის მოგონება“(კამიუ 1965 :101). სიზიფეს მსგავსად, რომელიც განწირულია მუდამ თავის ღოდს ეზიდებოდეს, ადამიანი განწირულია ყოველდღიური მექანიკური ქმედების მსხვერპლად იქცეს.

როგორც ემანუელ ჟაკარი ამბობს: „აბსურდის თეატრმა სრულიად შეცვალა ვერბალური გამოხატულების სფერო[...]რა თქმა უნდა გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ მათ გამოიგონეს ყველაფერი. არსებობს მოსაზრება, რომ მათ ბიძგი მისცეს ტენდენციებს, რომლებმაც თავი იჩინა მე-20 საუკუნის დასაწყისში. მათ შექმნეს საკუთარი კონცეფცია[...]მათ მეტ-ნაკლებად გაცნობიერებულად გააერთიანეს და სისტემაში მოიყვანეს მიმობნეული ელემენტები“ (ჟაკარი 1998:183).

აბსურდის თეატრის დრამატურგებამდე სხვა ავტორები ცდილობდნენ ენობრივი თვალსაზრისით სიახლე შეეტანათ დრამატულ ხელოვნებაში: ფილიპ კლოდელი, ჟან ჟიროდუ, ფრანსუა მორიაკი, ანდრე ჟიდი, ჰენრი მონტერლანი, ჟან კოკტო ახალი თეატრის ავტორებისაგან განსხვავებით, უპირატეს გამოხატულების საშუალებად სწორედ ენას მიიჩნევდნენ. მაგალითად, ჟიროდუს „[...]მეტყველებისას ადამიანური ლოგიკის სრული ნდობა ჰქონდა. იგი მას განიხილავდა, როგორც სამყაროს რეპრეზენტაციის ინსტრუმენტს[...]. მეტყველებას უდავოდ აქვს სამყაროს მოწესრიგების უნარი, რაც სიტუაციათა მკაფიო განსაზღვრასა და მოვლენათა მიმართულების ცვლილებაში ვლინდება“(ჟიროდუ ციტირებული გიშალნოს მიერ 1967 : 21-22). ანტონენ არტო- მიიჩნევს, რომ მნიშვნელოვანია იმის აღიარება, რომ როგორც გადამდები სენი, თეატრალური თამაში უნდა იყოს ფსიქოზი და კომუნიკაციური“ (არტო 1964 :37). აბსურდის თეატრისათვის კომუნიკაცია არ გულისხმობს მხოლოდ ლაპარაკს, ვინაიდან სიტყვები ვერ გადმოსცემს აზრს, ამახინჯებს რეალობას. ენას არ შესწევს უნარი სწორად გამოხატოს გრძნობა.

ენას ინფორმატიულობის უპირატესი ფუნქცია დაუკარგავს. „უაზრობა თეატრალური ენის ცენტრშია, ენის, რომელსაც აბსურდის თეატრის ავტორები ანაწევრებენ. ნაწარმოებები ეჭვქვეშ აყენებენ ლოგიკის პრინციპებს და თითქმის ყოველგვარ რაციონალურს გაუბიან. ენა რადიკალურად შეცვლილია, და აღწერს არათანმიმდევრულ, არაპროგნოზირებად და დამაბნეველ სიტუაციას“ (პრუნე 2003 : 7).

იონესკო საკუთარი გზის ძიებაშია. რამ განაპირობა მისი ასეთი დამოკიდებულება ენისადმი? მიშელ ბიგო და სავეანი ფიქრობენ, რომ „ლიტერატურული კრიტიკა მას აღარ აკმაყოფილებს, თეატრი არ მოსწონს. ის პრესისადმი, როგორც აზრის გამოხატვის საშუალებისადმი, იმედგაცრუებულია“ (ბიგო, სავეანი 1991 : 12). საკუთარ კრიტიკულ ჩანაწერებში იონესკო ამბობს: „ზოგჯერ მეჩვენება, რომ თეატრალური პიესების წერა იმიტომ დავიწყე, რომ თეატრი მძულდა“ (იონესკო 1966 : 47). ახალი თეატრალური ფორმის ძიებამ იონესკო აიძულა, რომ ახალი კომუნიკაციური ხერხებისათვის მიეგნო. „ერთ დღეს მინდოდა ჩემი მხრიდან, თეატრალური მოქმედება ყოველგვარი მახასიათებლისგან გამეთავისუფლებინა: უარყავი ინტრიგა, პერსონაჟებისათვის შევარჩიე შემთხვევითი სახელები, უარყავი ყოველგვარი სოციალური კუთვნილება, ისტორიული ჩარჩო, დრამატული კონფლიქტი, ხასიათები, ყოველგვარი განმარტებები, კონფლიქტში ყოველგვარი ლოგიკურობა. თუკი კონფლიქტი იარსებებდა, თეატრი არ იქნებოდა, და ამის მიზეზი არ გვეცოდინებოდა (იონესკო 1966 : 298).

იონესკოს კრიტიკულ ჩანაწერებში თეატრის შესახებ აშკარად ჩანს გარე სამყაროსთან დრამატურგის გაუცხოება. მისი ენა კი ამ გაუცხოების აშკარა და ცხადი გამოვლინებაა. იგი თავად აღნიშნავს: „სინამდვილეში, მხოლოდ უნდა მომესმინა ჩემს ირგვლივ მყოფი ხალხისათვის. ისინი ისევე ლაპარაკობდნენ, როგორც ასიმილის⁷ მეთოდში...“ (ბონფოი 1966 :160). იონესკომ წერა 40 წლისამ დაიწყო. აბსურდის დრამატურგია არ არის ახალგაზრდა

⁷ასიმილი-Assimil, ინგლისური ენის დაჩქარებული სწავლების მეთოდი, რომლის მიხედვითაც სხვა ენების შესასწავლი წიგნებიც გამოიცა.

მწერლების დრამატურგია. აბსურდის თეატრის ყველა მწერალმა წერა მოწიფულ ასაკში დაიწყო.

7 წლის იონესკო იხსენებს: „ჩავიხედე სარკეში და [...] დავინახე, რომ განსხვავებული ვიყავი, რომ არ ვგავდი სხვებს, სხვებივით არ ვიყავი. ჩემსა და სხვებს შორის უზარმაზარი უფსკრული იყო [...] ჩემი განსხვავებულობით მარტო ვიყავი, ჩაკეტილი გაუცხოების კედლებით, რომელიც გარს მერტყა, უხილავი, მაგრამ შეუღწევადი, გადაულახავი კედლებით, რომელიც ცას წვდებოდა“(იონესკო 1954 :13).

10 წლის იონესკო პიესას ქმნის. აშკარაა პიესის აგრესიული და პროვოკაციული ხასიათი, რომელიც მთელს მის შემოქმედებას გაჰყვება. პიესა პატარა სკენს წარმოადგენს, სადაც სამხრობის დროს ბავშვებს მშობლები აწუხებენ. ბავშვები ამსხვრევენ ჭურჭელს, მშობლებს ფანჯრიდან ისვრიან, ყველაფერი კი სახლის დაწვით მთავრდება. მწერლის ბავშვობის დროინდელი ტრავმა თავისებური ფორმით მის შემოქმედებაში აისახა.

იონესკო არღვევს „არისტოტელესეულ ლოგიკას“ და თავისი შემოქმედებით ლოგიკის კრახს ამტკიცებს. უარყოფს რა მიმეზისს, აზუსტებს, რომ „ხელოვნების ნიმუში არ არის სამყაროს ანარეკლი, ის სამყაროს მსგავსია“ (იონესკო 1966 : 309).

იონესკოს დამოკიდებულება ენისადმი ბევრად განპირობებულია მისი პატაფიზიკით⁸ გატაცებით. „მომავალი კვერცხებშია“ მან პირველად სწორედ პატაფიზიკური კოლეჯის⁹ რეგულაში გამოაქვეყნა 1951 წელს.

იონესკოს ენობრივი ექსპერიმენტს მისმა ემპირიულმა გამოცდილებამ მისცა ბიძგი. მოწიფულ ასაკში უცხო ენის დაუფლების სურვილმა მწერალს მეტი სიცხადით დაანახა ენის მექანიკურობა და ადამინთა ურთიერთობების ხელოვნურობა, მათი ზედაპირული ხასიათი.

⁸ პატაფიზიკა-მეცნიერება წარმოსახვითი შეხედულებების შესახებ, რომელიც აღიარებს ფიზიკურის მიღმა არსებულ, წარმოსახვით საგნებსა და მათ პოტენციური თვისებებს.

⁹ პატაფიზიკური კოლეჯი—წარმოსახვითი სამეცნიერო კვლევითი ორგანიზაციის ტრიმესტრული სამეცნიერო კრებული.

იონესკოს შემოქმედების კვლევისას გასათვალისწინებელი და ყურადსადება მწერლის თეორიული ნაშრომები. მწერალი მის თეორიულ ნაშრომებსა და კრიტიკულ ჩანაწერებში ახალი თეატრალური ენისა და აბსურდის დრამატურგიული ტექნიკის თავისებურებებს განმარტავს. კრიტიკულ ჩანაწერებში იონესკო გვაწვდის თანამედროვე თეატრალური წარმოდგენის აგების მისეულ პრინციპებს, აყალიბებს პიესის შექმნისა და განხორციელების საკუთარ კონცეფციას, რითაც თავადვე სცემს პასუხს მისი შემოქმედების ირგვლივ გაჩენილ არაერთ კითხვას.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ აბსურდის მწერლობის წარმოშობა და ჩამოყალიბება განპირობებულია უპირატესად ექსტრალინგვისტური ფაქტორით. კერძოდ, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში ზოგადი უიმედობის განცდამ, ადამიანთა ერთმანეთისადმი გაუცხოებისა და მათ შორის კომუნიკაციის არარსებობამ მწერლობაში აბსურდული მიმდინარეობის სახით იჩინა თავი. აბსურდის თეატრი წინ წამოსწევს იმ სამეტყველო სტრუქტურებსა და ხერხებს, რომლებიც კომუნიკაციის შეფერხებას წარმოაჩენს. ეუენ იონესკო, როგორც აბსურდის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ენას არასაკმარისი კომუნიკაციის საშუალებად მიიჩნევს, რაზეც მისი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე შექმნილი პიესების დრამატურგიული ენა მეტყველებს. აღსანიშნავია იონესკოს შემოქმედების ბიოგრაფიული წინაპირობები: ბავშვობაში გადატანილი ტრავმა დედ-მამის დაშორების გამო, მამასთან მისი რთული ურთიერთობა. იონესკოს დრამატული კონცეფციის წვდომისათვის ასევე მნიშვნელოვანი ფაქტორია მწერლის ბილინგვურობა.

იონესკო არღვევს ტრადიციული თეატრისათვის დამახასიათებელ სემანტიკურ უწყვეტობას, რასაც მწერალი აღსანიშნის დესტრუქციით აღწევს. იონესკოს დისკურსში აღსანიშნო ხშირად მნიშვნელობადაკარგულია და დისკურსის მამოძრავებელ ძალად აღმნიშვნელი რჩება. ამასთან აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის არსებული კორიზონტალური მიმართება იონესკოსთან ხშირად დიაგონალური მიმართებითაა ჩანაცვლებული. აღსანიშნო სცილდება შესაფერის აღმნიშვნელს და სხვა აღმნიშვნელთან ერთად მნიშვნელობის მქონეს ქმნის. ეს ხერხი მკითხველზე ემოციურად ზემოქმედებს.

თავი II. მეტყველების რიტმი და აკუსტიკური ეფექტები

2.1 იონესკოს დისკურსში რიტმის ცნების თეორიული მიმოხილვა

რიტმი ცნების განსაზღვრა აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს. ეს მოვლენა მრავალი დარგის კუთვნილებაა, რაც იმთავითვე გამორიცხავს მისი ერთიანი დეფინიციის არსებობას. რიტმთან დაკავშირებით მეცნიერთა შორის არაერთგვაროვანი მიდგომაა. დიდი ხანია რიტმი ლექსთან, მეტრთან, ლექსის ზომასთან არ არის გაიგივებული. შესაბამისად, ამ თვალსაზრისით, დისკურსის თითქმის ნებისმიერი ფორმის განხილვაა შესაძლებელი. ერთსა და იმავე დროს, იგი მიეკუთვნება პოეტიკას, ანთროპოლოგიას, მუსიკასა და ფსიქოლოგიას. თითოეული მათგანი რიტმის განმარტებისას საკუთარი მახასიათებლებს წარმოაჩენს. ლიტერატურულ ქანრებში რიტმი შეიძლება იყოს მეტრული და არამეტრული, აქედან გამომდინარე პროსოდული და არაპროსოდული.

პოლ ფრესი-Paul Fraisse განმარტავს, რომ არსებული დეფინიციები, რომლებიც ხშირად „არასრული ან ურთიერთგამომრიცხველია [...] არ იძლევა რიტმის განსხვავებულ მნიშვნელობათა გაერთიანების საშუალებას, ვინაიდან რიტმი არ არის ერთმნიშვნელოვანი ცნება, არამედ იგი ზოგადი ტერმინია“ (ფრესი 1956: 311-338). ემილ ბენვენისტი საუბრობს რა სიტყვა „rhythmos“-ის ბერძნული ეტიმოლოგიის შესახებ, მას თავდაპირველად იონიის კუნძულის¹⁰ მწერლებს, შემდეგ კი ანტიკურ პროზასა და ფილოსოფოსებს უკავშირებს. მისი თვალსაზრისით, „rhythmos“ იგივე “theo” დინებას ნიშნავს და გულისხმობს „ტალღების მოძრაობას მეტ-ნაკლები თანმიმდევრობით“ (ბენვენისტი 1966 :327-335).

ჩვენი ნაშრომის საკვლევი მასალიდან გამომდინარე, რომელსაც ამ თავში იონესკოს დისკურსის პროზაული რიტმი წარმოადგენს, რიტმის კიდევ ერთ ჩვენთვის საგულისხმო განმარტებას მოვიყვანდით. განმარტება ერიკ ბორდას-Éric Bordas ეკუთვნის. მკვლევარი პროზის რიტმის შესახებ წერს: „იმას, რასაც ჩვენ რიტმს ვუწოდებთ კლასიკურ გარითმულ პოეზიაში პროზის რიტმსაც შეესაბამება? ამასთანავე აქვს თუ არა რიტმი პროზას? ამაზე

¹⁰ კუნძულები საბერძნეთის დასავლეთ და სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში

გადაჭრით პასუხის გაცემა ძნელია, რამდენიმე ზოგადი საკითხის დაკონკრეტების გარეშე. ნაადრევია დასკვნის გაკეთება, რომელიც ამტკიცებს, რომ ეს არის ხელოვნური დაყოფა, რომელიც პროზას პოეზიას უპირისპირებს, და იგი სრულიად უვარგისია“ (ბორდა 2003:2).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჟ. მოლინიე ტექსტის ანალიზისას მაკრო და მიკროსტრუქტურულ ფიგურებს გამოყოფს. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ რიტმი მიკროსტრუქტურათა კატეგორიას განეკუთვნება. მიკროსტრუქტურული ფიგურებისაგან განსხვავებით, რომელთა არსებობა ყოველთვის თვალსაჩინო, აშკარა და მატერიალურია, მაკროსტრუქტურული ფიგურები ყველაფერ იმას გულისხმობს, რისი გამოცალკეება მატერიალურად ძნელია (ზიმერმანი 2010 :15). ჩვენი საკვლევი მასალიდან გამომდინარე, უპირატესობას მოლინიეს კლასიფიკაციიდან მაკროსტრუქტურულ ფიგურებს მივანიჭებთ, რაც ფრაზის შიგნით სინტაქსურ, ვერბალურ და სინტაგმატურ წყობას გულისხმობს. ეს ის სტრუქტურებია, რომლებიც გამონათქვამს, დისკურსს მეტად ქმედითს ხდის. მაკროსტრუქტურული ანალიზი ფრაზის სტრუქტურების, სიტყვებისა და სიტყვათა ჯგუფების განმეორებისა და თანაუღერადობის კვლევას გულისხმობს.

ზოგჯერ ინფორმაციის გადმოცემისას შეიძლება სიტყვები არც კი იყოს საჭირო. ინფორმაციის გადმოცემის ნეიროფიზიოლოგიურმა კვლევებმა, რომლებიც ინფორმაციის გადაცემის პროცესს შეისწავლიდა, სმენითი ანალიზატორიდან ცენტრალური ნერვული სისტემის ზედა ნაწილებში, იაკობსონის ჰიპოთეზა დაადასტურა, რომლის მიხედვითაც უნდა არსებობდეს ნევროლოგიური კავშირი, რომელიც აკუსტიკური ნიშნით განისაზღვრება (იაკობსონი 1985 :69).

ვინაიდან რიტმის ცნება განსხვავებულია პოეზიასა და პროზაში, დრამატურგიულ პიესაში რიტმის ანალიზისას, პოეზიისაგან განსხვავებით, სხვა პრინციპების გამოყენებისა და სხვაგვარი სქემის აგების საჭიროება იჩენს თავს. ემილ ბენვენისტი საუბრობს რა რიტმის შესახებ თავის სტატიაში „რიტმის ლინგვისტური გამოხატულება“-«Le rythme dans son expression linguistique », რიტმს რითმასთან არ აიგივებს და შესაბამისად მკვლევარი ამით, ერთი მხრივ, პოეტურ და მეორე მხრივ, პროზაულ რიტმს ერთმანეთისაგან

განასხვავებს(ბენვენისტი 1966: 128). პიერ სოვანე რიტმზე მსჯელობისას გამოყოფს მუსიკალურ რიტმს, გულის რიტმსა და სინკოპეს (სოვანე 2000 :147).

ჟერარ დესონი და ანრი მეშონიკი რიტმის განსხვავებულ დეფინიციას გვთავაზობენ. მათთვის რიტმი „ერთნაირი და განსხვავებული მარკერების მქონე ინტენსიური და სუსტი ტემპის მონაცვლეობაა“(დესონი, მეშონიკი 1998 : 33).

ჟ.დანჟელი-ი. Dangel-ი ტექსტის ანალიზისას, მნიშვნელოვნად ანალიზის სტრუქტურების სამ დონეს მიიჩნევს: სინტაქსურ, რიტმულსა და მეტრულს. სინტაქსურ სტრუქტურებში იგი წინადადების სინტაქსური წყობის დონესა და სინტაქსურ კონცენტრაციას მოიაზრებს. მისი თვალსაზრისით, რიტმულ სტრუქტურებს ვერბალური რიტმული განმეორებები წარმოადგენს, რომელიც ფრაზის არქიტექტურასა და ჩარჩოებს განსაზღვრავს. დაბოლოს, იგი შეისწავლის მეტრულ სტრუქტურებს, რომელიც მეტრული დაბოლოებებით თამაშს გულისხმობს(დანჟელი ციტირებული ზიმერმანი მიერ 2010: 307).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩვენი კვლევის ობიექტი ამ თავში იონესკოს დისკურსის სინტაქსური და რიტმული ანალიზია. ჩვენ არ შეგვხვებით ტექსტის, დისკურსის მეტრულ ანალიზს, ვინაიდან იგი უფრო მეტად ვერსიფიკაციის სისტემის კუთვნილებაა.

რიტმის ანალიზისას იმთავითვე აღვნიშნავთ, რომ ყურადღებას ლინგვისტურ რიტმზე ვამახვილებთ, რომელიც სიტყვის, ფრაზის, სიტყვათა ჯგუფის რიტმს გულისხმობს. ამავე დროს მიმოვიხილავთ პოეტურ რიტმს, როგორც ტექსტის ორგანიზების ფორმას. რაც შეეხება რიტორიკულ რიტმს, ლინგვისტური რიტმის ანალიზისას, ძნელია გვერდი აუარო მას, როგორც გამოსატვის ფორმას, რომელიც ყოველი ცალკეული კულტურის, ეპოქისა და მწერლის სტილის მიხედვით ვარირებს. ვინაიდან პოეტური რიტმისათვის უმთავრესი მნიშვნელობის მქონე რიტმია, აქცენტს სწორედ ნიშნის ამ ლინგვისტურ მახასიათებელზე გაგვაკეთებთ.

ჩვენი ამოცანა სპეციფიკური რიტმული კონსტრუქციების გამოვლენაა, რომელსაც იონესკო დისკურსის ორგანიზებისას რიტმული და სინტაქსური ორიენტირების მეშვეობით ახორციელებს.

იონესკოს რიტმული მოდალობის წვდომისათვის, მისი რიტმული სტრუქტურების კომპოზიციის გასაგებად საჭიროა ფრაზის აგებულების, ფრაზის შინაგანი რიტმის ანალიზი. ამასთან მასალის მეტ-ნაკლები სიზუსტისათვის მნიშვნელოვანია რიტმისა და მისი ფაქტორების, ამავე დროს სინტაქსურ და რიტმულ სტრუქტურებს შორის მიმართებათა დადგენა. ეს უკანასკნელი კი სინტაგმატური ანალიზის საგანია.

მეტყველების რიტმის პრობლემატიკის კვლევისას იონესკოს ადრეულ პიესებში იკვეთება რამდენიმე ძირითადი მიმართულება:

ა) მარცვალთა(ანუ პროსოდული) რიტმი

ბ) რიტმი მიმიკასა და ქესტიკულაციაში

გ) მუსიკალური რიტმი

ჩვენ საკვლევ მასალაში ვხვდებით რიტმის ორ ტიპს: სინკოპესა და მუსიკალურ რიტმს, რომელთაგან ანალიზისას ყურადღებას მუსიკალურ რიტმზე გავამახვილებთ.

იონესკოსთან რიტმის აგების უმთავრესი ხერხი აკუსტიკა და აკუსტიკური ეფექტებია. აშკარაა, რომ დრამატურგი უპირატესობას სმენით აღქმას ანიჭებს. როგორ ახდენს იონესკო სინტაქსური მასალით რიტმის ორგანიზებას?

თავდაპირველად აღვნიშნავდით, რომ რიტმის განხილვისას მნიშვნელოვანია სიტყვა, ბგერა, ის რიტმული შესაძლებლობები, რომლებიც სიტყვას, როგორც ლექსიკურ ერთეულს გააჩნია.

პიერ სოვანეს აზრით: „რიტმულობა საშუალებას იძლევა გავცდეთ ტოტალური პარარიტმულობის ნიადაგს, რათა ვიფიქროთ, არა ყველაფერზე, არამედ რიტმის სხვადასხვა ასპექტზე, მის ყოველ გამოვლინებაში. რიტმი და სემანტიკური ობიექტი არ არის ერთმანეთთან თანხვედრაში, რიტმს შეუძლია მხოლოდ კონცეპტუალური გეგმით უზრუნველყოს სემანტიკური ობიექტი, სიტყვათა მნიშვნელობის უკეთ განსაზღვრისათვის...“ (სოვანე 2000: 24).

რიტმი გვევლინება, როგორც დისკურსის სხვადასხვა ელემენტის ერთ მთლიანობად ორგანიზების საშუალება და არა, როგორც ცალკე მდგომი ელემენტი. რიტმის მეშვეობით უთავსდება შეუსაბამო, ერთმანეთთან

შეუთავსებელი ცნებები. შეიძლება ითქვას, რომ მას შეუძლია მოქმედებაში მოიყვანოს მთელი დისკურსი და მოახდინოს მისი სხვადასხვა ელემენტების გარკვეული მართვა.

იონესკოს ადრეული პიესების არაერთი პასაჟი მოწმობს რიტმის დომინანტურ მნიშვნელობაზე პერსონაჟთა მეტყველების პერცეპციის თვალსაზრისით. იგი მის ერთ-ერთ მთავარ რეგულატორს წარმოადგენს. ამასთან აქტანტების ბუნებრივი, ხშირად აბდაუბდა მეტყველებისა და მათი საუბრის არაფორმალური სტილის ორგანიზებას, მწერალი რიტმის წყალობით შესანიშნავად ასერხებს. მეტყველებისას, ბუნებრივი და არაბუნებრივი რიტმის მონაცვლეობა, საუბრის უცნაურ ხასიათს კიდევ უფრო მეტად გამოკვეთს და გარკვეულ კონსტრუქციათა მოულოდნელი აქცენტირებით საბოლოოდ სასურველ კომიკურ ეფექტს აღწევს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იონესკოსთან რიტმის აგების უმთავრესი ხერხი აკუსტიკა და აკუსტიკური ეფექტებია. აკუსტიკური ეფექტი იონესკოს მეტაენას წარმოადგენს, რომელიც რეალური სათქმელის მიღმა სხვა შეტყობინების გადმოცემის სურვილითაა განპირობებული.

იონესკო მთელ ძალისხმევას აკუსტიკური ეფექტის შექმნისაკენ მიმართავს. რომან იაკობსონი მიიჩნევს, რომ სუბიექტებს შორის ურთიერთგაგებისათვის უპირატესი სწორედ აკუსტიკური მხარეა. ამასთან ის იმ მეცნიერთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელიც ენობრივ ნიშანს მოტივირებულად მიიჩნევს და მხარს უჭერს მოსაზრებას აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის შინაგანი იკონური კავშირის არსებობის შესახებ(იაკობსონი 1985:69) იაკობსონის ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ, იონესკოს მიდგომა ენისადმი, რასაკვირველია არ გამოგვადგება, ვინაიდან იონესკო სემანტიკურად ახლო მდგომ აღსანიშნებს კი არ აახლოებს ფონეტიკურად, არამედ პირიქით. იონესკოს მეთოდი სწორედ იმას გულისხმობს, რომ მნიშვნელობებით გათიშული ლექსემები ერთმანეთს ფონეტიკურად დაუახლოვოს. დრამატურგი სხვადასხვა სემანტიკური ველის სიტყვებს მსგავს ფონეტიკურ უღერადობას ანიჭებს. აქ იგი იყენებს რიტმის მთავარ მახასითებლებს: ტემპის მატებას, ტემპის შენელებას, სინკოპეს. აშკარაა, რომ დიალოგებში მარცვალთა შეფარდების საფუძველზე, იონესკო პროსოდიული თანაბრობით მოტივირებულ დისკურსს ქმნის. ამასთან

რასაკვირველია, უმთავრესია იონესკოს მცდელობა არაერთ შემთხვევაში შეტყობინების სემანტიზაციისათვის რიტმისა და ფონეტიკური სიახლოვის გამოყენება. ეს ორი მიდგომა, ერთი მხრივ, ფონეტიკური უღერადობით ლექსემათა დაკავშირება და მეორე მხრივ, მათი სემანტიზაცია, არ გამოირიცხავს ერთმანეთს, პირიქით, აბსურდის თეატრისათვის დამახასიათებელი შეტყობინების და შეტყობინების არქონის ორი მხარეა. ვინაიდან, ამ ორი მიდგომით რიტმი ერთნაირად ეფექტურად მოქმედებს პერცეფციისა და რეპრეზენტაციის ორივე დონეზე: სიღრმისეულსა და ზედაპირულზე.

2.2 იონესკოს დისკურსის კონსონანტურ-ფოკალური და პროსოდიული მწკრივები

იონესკო ადრეულ პიესებში მთელ რიგ პასაჟებს აკუსტიკური პრინციპით აგებს. პერსონაჟის დისკურსი ბურდუნის, ღიღინის, დაუნაწევრებელი ფრაზებისაგან არის ორგანიზებული. ამ შემთხვევაში იონესკო ენობრივი ექსპრესიისათვის ყველა ბგერით საშუალებას იყენებს. მწერლის ენობრივი ექსპერიმენტი კიდევ ერთხელ ადასტურებს სოსიურის თეორიას ნიშნის ნებისმიერობის პრინციპის შესახებ, რაც ფონეტიკური ცვლილებების შეუზღუდაობას გულისხმობს. ამასთან ლინგვისტის მოსაზრება, რომ „მეტყველების ჯაჭვის უპირველესი თვისება ხაზონებაა“ (სოსიური 1995 :110) და მისი აღქმა მთლიანობაში მსმენელის მიერ ხდება, იონესკო იყენებს როგორც მხატვრულ ხერხს, სადაც ბგერებს ერთმანეთთან მეზობლობაში განიხილავს.

იონესკო აძლიერებს ხმოვნებს, ახდენს მათ დუბლიკაციას, ჩანაცვლებას, სიტყვათა კონტამინაციას, მიმართავს რიტმულ აბსტრაქციას, რისთვისაც ხშირად იყენებს ვერბიგერაციას, პარაგრამატიზმსა და პარონომასიას. დრამატურგი ხშირად მიმართავს ბავშვურ მეტყველებას, აფაზიას. ამისთვის იგი ხან სრულიად ახალ, ხანაც წინა ლექსემათა ფონემების გამოყენებით ლექსიკურ ერთეულებს ქმნის. ერთი შეხედვით იონესკოს დისკურსში ბგერებს

შინაარსის მატარებლის ფუნქცია დაუკარგავთ და ზოგჯერ თუთიყუშის სამეტყველო ჩვევის მსგავსად ცალკეული ბგერების რიტმულ განმეორებას წარმოადგენს. რასაკვირველია, ეს ენობრივი ექსპერიმენტი შესანიშნავად ერგება თეატრალური პიესის სპეციფიკას და განსაკუთრებულად ეფექტურია თეატრალური წარმოდგენისათვის. დრამატურგი არტიკულატორული ფონეტიკის შესაძლებლობებს იყენებს. აქ ერთსა და იმავე დროს შეიძლება ერთნაირი ეფექტურობით გამოყენებულ იქნას ბგერის წარმოთქმისათვის აუცილებელი ფაქტორი: ფარინგალური და ლაბიალური. ჩვენი ნაშრომის ინტერესი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წმინდა ენობრივია, თუმცა მასალის სპეციფიკიდან გამომდინარე არაერთხელ მოგვიწევს ამ ჩარჩოებიდან გამოსვლა.

ჩვენს ემპირიულ მასალას საკვლევ პიესებში წარმოადგენს ფონემა, მორფემა, ლექსემა და ფრაზა, ასევე უფრო დიდი მოცულობის სხვადასხვა ტიპის დისკურსი. ამისათვის პირველ რიგში პიესებში ყურადღება გავამახვილეთ და გამოვყავით ყველა ძირითადი კონსონანტურ-ვოკალური მწკრივი. მოვახდინეთ მათი კლასიფიკაცია. კონსონანტურ-ვოკალურ მწკრივთა გამოყოფა უპირატესად განმეორებადი ფონემების საფუძველზე მოხდა. ეს უკანასკნელი კი პროსოდიული ჯაჭვების დადგენის პარალელურად განვახორციელეთ. კონსონანტურ-ვოკალურ მწკრივთა და პროსოდიულ ჯაჭვთა დეტალური შესწავლის შედეგად შემდგენიანი შედეგები გამოვლინდა. ყველაზე ხშირად განმეორებად ფონემებს შორის გამოვლინდა /r/, /p/, /f/ g/, /k/, / m/ ch მწკრივები. ამათგან აღსანიშნავია, რომ / m/-ის გარდა ყველა ხშულ თანხმოვნებს წარმოადგენს. სონანტები r, m, n ზოგადად ფრანგულ ფონოლოგიურ სისტემაში ყველაზე მეტად მუსიკალურ ტონს ქმნიან. იონესკოსთან გამოყენების სინშირის თვალსაზრისით უპირატესად ყრუ თანხმოვნების მწკრივები გამოვლინდა [p,t,k,f,s,ch]. ფრანგულ თანხმოვანთა სისტემაში ისინი ე.წ. ძლიერ თანხმოვნებადაა მიჩნეული.

ეს ფონემები შეიძლება ითქვას იონესკოს ენის სისტემას ქმნიან, ვინაიდან ერთი მხრივ, მათ აკუსტიკურ ეფექტთან ერთად სემანტიკური დატვირთვაც აქვთ. კონსონანტურ-ვოკალური აღმნიშვნელებით მოცემული ნარატივები ფუნქციურ სუპერსტრუქტურად წარმოგვიდგება.

ფონემების განმეორების თვალსაზრისით შეიძლება გამოვყოთ და ერთმანეთს ორი ჯგუფი დაუპირისპიროთ:

1. განმეორების პირველ ქვეჯგუფში გაავერთიანეთ ისეთი სიტყვები, რომლებიც ერთი და იმავე მარცვლით იწყება.

2. მეორე ქვეჯგუფში ფონემის განმეორება ტექსტში გადანაწილებული, ანუ მიმოხეულია.

ამ შემთხვევაში სემანტიკურად განსხვავებული ლექსიკური ველის სიტყვები ინტერაქციით ერთიანდება და უწყვეტ რიგს ქმნის. აქ ფონემის მაკავშირებელი როლი გადამწყვეტია.

ვფიქრობთ, რომ იონესკოს დისკურსის ანალიზისათვის უმთავრესი პროსოდიული მახვილის გამოყოფაა. ასევე მნიშვნელოვანია პროსოდიული პარადიგმების გამოვლენა. პროსოდიულ პარადიგმებში, პირველ რიგში ის დიდი მწკრივები იგულისხმება, რომლებიც ფონემათა განმეორებით არის შექმნილი. განვიხილოთ მასალა რიტმული და სინტაქსური დინამიზმის თვალსაზრისით. როგორ ახდენს დრამატურგი სინტაქსური მასალის ორგანიზებას, რათა დისკურსს მეტი დინამიზმი მიანიჭოს. პროსოდიული ჯაჭვების კლასიფიკაცია ცხადყოფს საკუთრივ იონესკოს პროსოდიული პარადიგმების არსებობას. მთელ რიგ დისკურსებში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ აშკარაა სონანტების *m, n, r* გამოყენების სიხშირე. ყრუ ბგერებით იონესკო უპირატესად მონოტონური, გაწელილი დისკურსის კონსტრუირებას ახდენს, მაშინ როცა მუღერებით საპირისპირო პროცესი წარმოგვიდგება. მუღერების გამოყენების შემთხვევაში რეპლიკები უფრო ცოცხალი, დინამიკური, ზოგჯერ აგრესიულიც არის. გამოვყავით არაერთი მაგალითი, სადაც იონესკო ეფექტურად იყენებს */k/* ბგერის ფონეტიკურ მახასიათებელს. იგი მონოტონურ დისკურსს მეტად დინამიკურს ხდის.

-Touche pas ma babouche -Escarmoucheur escarmouche !

-Bouge pas la babouche ! -Scaramouche !

-Touche la mouche, mouche pas la touche. -Sainte-Nitouche !

-La mouche bouge. -T'en as une couche !

-Mouche ta bouche.

-Tu m'embouches.

-Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche. -Sainte Nitouche¹¹ touche ma cartouche.

(იონესკო 1972 :77)

-ხელი გაუშვი ჩემს ქოშს !

-მოხსუბარო ჩხუბისთავო ჩხუბში !

-აბა, შეეშვი მაგ ქოშს !

-სკარამუში, სკარამუზი, სკარაბ(ე)უსი.

-შეეშვი ბუზს, ხელი უშვი ტუზს !

-უკარება.

-ბზუილა ბუზი.

-როგორ მოტყუვდი!

-დასვრილი ტუზი.

-ხელი, დავმუნჯდი !

-ბუზების სახოცი, ბუზების საუჯი ! -წმინდა ნიტუში¹² ჩემს ვაზნას შეეხო.¹³

ანრი მეშონიკი პროსოდის ორგვარ განმარტებას იძლევა, ამ ცნების ვიწრო და ფართო გაგებით. პროსოდის ვიწრო გაგებას იგი რიემანისა და დუფურის განმარტებაში ხედავს, რომელთა დეფინიციით, პროსოდია „ სიტყვებს დამატებული სიმღერა“(რიემანი, დუფური 1893:16). მეშონიკი პროსოდის ფართო გაგებით განმარტავს, როგორც „მეტყველების კონსონანტურ-ვოკალურ ორგანიზებას, და მას რიტმთან ერთად მნიშვნელობის ქონისათვის ერთ-ერთ საკვანძო ელემენტად მიიჩნევს (მეშონიკი 1977: 27).

ძველად პროსოდია ლათინურ და ბერძნულ ლექსთწყობაში ტაქტების ბოლო მარცვლების რაოდენობას მიუთითებდა, [...] რაც ხმოვანთა სიგრძის სისტემას, გრძელ და მოკლე ხმოვნებს შორის სხვაობას ნიშნავს (მორიე 1989: 968).

პეტერ გადე-Peter Gadet და დანიელ გალმიში-Daniel Galmiche მსგავს დეფინიციებს გვთავაზობენ: „ტერმინი პროსოდია ფონეტიკის სფეროზე მიანიშნებს, რომელიც ფონემებად წარმოთქმას გაურბის (გადე, გალმიში 1986: 577). ამ განმარტებებიდან გამომდინარე პროსოდია ფონეტიკის კუთვნილება

¹¹ უკარება, უბიწო

¹² უკარება, უბიწო

¹³ იონესკო, თარგმნილია შორენა ციცავის მიერ, თბილისი, ჯეოპრინტი 2006 : 58

უფროა, ვიდრე ფონოლოგიის. შესაბამისად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იონესკოსთან ამ თვალსაზრისით ბგერათა განმეორება სწორედ ფონეტიკის სფეროს განეკუთვნება.

ქდესონი და ა.მეშონიკი რიტმს განმარტავენ, როგორც „თემის მიხედვით მეტყველების მოქმედების ორგანიზებას“(დესონი, მესონიკი 1998 : 28). ამ მოსაზრებაზე დაყრდნობით სავსებით მიზანშეწონილია და ვფიქრობთ, მყარი მეცნიერული საფუძველი აქვს კონსონანტურ-ვოკალური მწკრივებისა და პროსოდიული ჯაჭვების დაკავშირებასა და მათი სემანტიზაციის საკითხის კვლევას. რა რიტმული სტრუქტურების მეშვეობით ახდენს იონესკო დისკურსის სემანტიზაციას?

თუკი იონესკოს პროზაულ დისკურსს რიტმის მეტრული თვალსაზრისით განვიხილავთ, მისი დესემანტიზაციის საფრთხე იქმნება. ვინაიდან შესაძლოა ყურადღება უფრო მეტად მნიშვნელობის არმქონე ერთეულებზე გაგამახვილოთ, როგორებიცაა ფონემათა, ლექსემათა განმეორების სიხშირე, მარცვალთა რაოდენობა და ა.შ. აქ უმთავრესად ტექსტის რიტმისა და მეტრული თვალსაზრისით შესწავლისას გასათვალისწინებელია ის ძირითადი ფაქტორი, თუ რა პოზიცია ანუ რა რიტმულ-პროსოდიულ კონფიგურაცია აქვს სიტყვას და სიტყვათა ჯგუფებს მოცემულ დისკურსში. როდესაც იონესკოს დისკურსს რიტმის პრიზმიდან განვიხილავთ, ვფიქრობთ, რიტმული სტრუქტურების დესემანტიზაციის პრობლემის დაძლევა ერთ-ერთი უმთავრესი ბარიერია.

განსაკუთრებით ხშირად გამოყენებული ფონემების ანალიზისას ერთი შეხედვით ძნელია ამა თუ იმ ფონემის გამოყენება დაუკავშირო რომელიმე ლექსიკურ-სემანტიკურ ველს. ავტორის მხრიდან აშკარაა ენობრივი სპონტანურობა. თუმცა მთელ რიგ შემთხვევებში ფონოლოგიურ მწკრივთა სემანტიზაციისას საპირისპირო სურათი იკვეთება. აშკარაა, რომ იონესკო ზოგჯერ მნიშვნელობით რიტმით შენიღბვას ახდენს, ზოგჯერ კი პირიქით, რიტმი სრულიად დაცლილია მნიშვნელობისაგან, ავტორი მას აბსტრაქტიზებული სახით წარმოადგენს.

სწორედ რიტმის მეშვეობით ხშირად სემანტიკურად აბსტრაქტული პასაჟების აღქმა შესაძლებელი ხდება. ეს იონესკოს ენის ორიგინალობის ძირითადი მახასიათებელია.

Oh ! mon petit poulet rôti, pourquoi craches-tu du feu ! tu sais bien que je dis ça pour rire ! Quel ridicule couple de vieux amoureux nous faisons ! Viens, nous allons éteindre et nous allons faire dodo !(იონესკო 1972 :21)-*ოჰ, ჩემო შემწვარო წიწილავ, რატომ აფრქვევ ცეცხლს ! ხომ იცი, რომ ვიხუმრე. რა სასაცილო მოხუცი შეყვარებულებივით ვიქცევით ! წამოდი შეუქი ჩავაქროთ და ნანა ვქნათ !*¹⁴(იონესკო 2006 :17)

ამ მაგალითში ფონეტიკური მწკრივები ქმნიან : **Petit-poulet-pourquoi**, *პატარა-წიწილა-რატომ* / **Rôti-rire-ridicule**. *შემწვარი-სიცილი-სასაცილო*. [p] და [ʁ] თავკიდური ფონემებით პროსოდიულ მიმდევრობა იქმნება. ბოლო წინადადებას თან ახლავს მელოდიური კლება.

იონესკოსთან ერთი მხრივ, ლექსიკური სემანტიზმი და მეორე მხრივ, პროსოდიული სემანტიზმი, რომლებიც ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად ფუნქციონირებენ, მთელ რიგ შემთხვევებში სრულ თანხვედრაშია. დისკურსის კონსონანტურ-ვოკალური მწკრივები ისეთივე სემანტიკური მნიშვნელობისაა, როგორც ლექსიკური სემანტიზმი. თუმცა პროსოდიული სემანტიზმი ყოველთვის მკაფიოდ, ცხადად გამოხატული არ არის. ამით ავტორი უმთავრესად შეფარული ფორმით ამბობს სათქმელს.

- *A la fin, quand on arrive à la grand-mère du prêtre, on s'empêtre.*

--*Toujours, on s'empêtre entre les pattes du prêtre* (იონესკო 1972 : 63)

-*ბოლოში, ძველის დედასთან ცოტა გართულდა.*

-*ყოველთვის ასეა, ძველებთან სულ ღვედების ნაღვერდლები აღვარდალებენ საქმეს.*¹⁵(იონესკო 2006: 48)

¹⁴ თარგმნა შორენა ციციგმა

¹⁵ იქვე

პროსოდიული მწკრივი: *prêtre/s'empêtre/ les pattes /prêtre,*
/მღვდელი, აღვარდალებენ, ღვედები, მღვდელი, აშკარად სემანტიზირებულია.
ამასთან აქ ჯვარდინი რიტმის გამოყენებაზეც შეიძლება ვისაუბროთ
პროზაულ დისკურსში.

იონესკო სიტყვათა ჩანაცვლებისას უპირატესად სიტყვის ლექსიკურ
მნიშვნელობას ეხება და არა გრამატიკულს, თუმცა პროსოდიულ რიგებში
გვაქვს, არა მხოლოდ ლექსიკურ დონეზე შეუსაბამობა, არამედ ავტორს
შემოჰყავს სხვა გრამატიკული კატეგორიის სინტაგმებიც.

მთელ რიგ შემთხვევებში იონესკო იყენებს უმარტივეს რიტმულ ერთეულებს.
ძირითადად, ერთი სინტაგმის გამეორებით, რომელთაც გარკვეული
კანონზომიერებით რამდენიმე სინტაგმიანი წინადადებები ჩანაცვლებს,
დრამატურგი საერთო რიტმულ ხაზს ქმნის:

-L'orateur doit venir, Majesté... - *Viendra.*

-Il viendra, l'Orateur. - *Il vient*

-Il viendra. - *Il vient.*

-Il viendra. - *Il vient, il est là.*

-Il viendra. - *Il vient, il est là.*

-Il viendra. - *Il vient, il est là.*

-Il viendra, Il viendra. - *il est là.*

-Il viendra, Il viendra. - *Le voilà ! (იონესკო 1958 : 84)*

-ორატორი უნდა მოვიდეს - *მოვა, მოვა.*

თქვენო უდიდებულესობავ! - *მოვა.*

-ორატორი მოვა. - *მოდის.*

-მოვა. - *მოდის.*

-მოვა - *მოდის, ის აქ არის.*

-მოვა. -მოდის, ის აქ არის.

-მოვა. -მოდის, ის აქ არის.

-მოვა. ის აქ არის

-მოვა, მოვა¹⁶. (იონესკო 2006:148)

აქ რიტმი მარტივია და სწორედ სიმარტივით ახდენს სათქმელის აქცენტირებას იონესკო. რიტმული ინტენსივობა ფრაზების სიმოკლით არის მიღწეული. ამ დისკურსის ცვლადი რიტმით, რომელიც სავარაუდოდ რიტმულ-ინტონაციურ განმეორებასაც გულისხმობს, თეატრალური დისკურსის მხატვრულობის მაჩვენებელია. ეს იონესკოს დისკურსის ტიპურ რიტმულ წყობას წარმოადგენს, როდესაც სინტაქსური ორგანიზების საფუძველი ერთი სიტყვის განმეორებაა. ამასთან ეს მარტივი რიტმული სტრუქტურა ყოველ მეორე ან მესამე, მოყვანილ მაგალითში ყოველ მეექვსე და მეოთხე რეპლიკაში მცირედ სახეცვლილი, შეიძლება ითქვას გართულებული სახითაა წარმოდგენილი. დიალოგის პირველი და ბოლო ფრაზა სინტაქსურად უშუალოდ უკავშირდება ერთმანეთს და კრავს დიალოგს.

ამ ტიპის დისკურსებში მარტივი სინტაქსური ორგანიზების მიღმა, აშკარაა ავტორის მიერ ასეთი ლინგვისტური ხერხების გამოყენების სისტემური ხასიათი.

აღსანიშნავია, რომ „გაკვეთილში“ მარტივი რიტმით აგებული დისკურსები რაოდენობრივად ჭარბობს სხვა საკვლევე პიესებში ამავე ტიპის დისკურსებს. მაგალითი:

Le professeur: Poussons plus loin :

L'élève : Huit

combien font deux et un ?

Le professeur : Sept et un ?

L'élève : Trois.

L'élève : Huit...bis.

Le professeur : Trois et un ?

Le professeur : Très bonne réponse.

¹⁶ თარგმნა ნინო ლეუავაძე

L'élève : Quatre

Sept et un ?

Le professeur : Quatre et un ?

L'élève : Huit ter.

L'élève : Cinq.

Le professeur : Parfait. Excellent.

Le professeur : Cinq et un ?

Sept et un ?

[.....]

L'élève : Huit quater. Et parfois neuf.

Le professeur : Sept et un ?

(იონესკო 1972 : 100)

მასწავლებელი: - აბა, მითხარით რამდენი იქნება ორს მიეუმატოთ ერთი?

მოსწავლე: სამი

მასწავლებელი: სამს მიეუმატოთ ერთი?

მოსწავლე: -ოთხი

მასწავლებელი:-ოთხს მიეუმატოთ ერთი?

მოსწავლე:-ხუთი

მასწავლებელი:-ხუთს მიეუმატოთ ერთი?

[.....]

მასწავლებელი:-შვიდს მიეუმატოთ ერთი?

მოსწავლე: -რვა

მასწავლებელი:-შვიდს მიეუმატოთ ერთი?

მოსწავლე: -რვა პის

მასწავლებელი: კარგია შვიდს მიეუმატოთ ერთი?

მოსწავლე: რვა ტერ

მასწავლებელი: მშვენიერია, შესანიშნავია! შვიდს მიეუმატოთ ერთი?

მოსწავლე: რვა კატერ და ზოგჯერ ცხრა¹⁷ (იონესკო 2006: 78)

აშკარაა ამ პასაჟის რიტმი უფრო კომპლექსურია, თუმცა ჩვენ მას მარტივ რიტმულ კონსტრუქციაზე აგებულ დისკურსების რიცხვს მივაკუთვნებთ. ამ დისკურსს ორი ძირითადი რიტმული კომპონენტი აქვს. ამას ქმნის ერთი მხრივ, ერთი და იმავე ლექსემის და მეორე მხრივ შეკითხვის მონაცვლეობა. ამ ორი სტრუქტურის ურთიერთმოქმედებით დისკურსის შიგნით ტემპი ცვლადია და შესაბამისად დისკურსი ამ რიტმული სტრუქტურების თანაზომადობის წყალობით ცოცხალი და შეიძლება ითქვას მგზნებარეცაა. ამ ერთიანი სტრუქტურების განმეორების ფონზე რიტმული თვალსაზრისით დისონანსურად უდერს: *Huit ter(რვა ტერ)* და *Huit quater. Et parfois neuf (რვა კატერ და ზოგჯერ ცხრა)*, თუკი ამ გამოთქმებამდე რიტმი ცოცხალი, მაგრამ თანაბარი ტალღასავით ვითარდებოდა, ამ ორ სინტაგმას დისკურსში დისონანსი შემოაქვს. რიტმი იონესკოსთან ყოველთვის თანაბარს არ გულისხმობს, არამედ ხშირად პირიქით, დისონანსურსაც, რომელიც მას დისოციაციასთან აიგივებს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სემანტიკურ დისოციაციასთან ერთად იონესკო რიტმულ დისოციაციას მიმართავს. ეს ორი ხერხი ზოგჯერ ერთი დისკურსის ფარგლებში ხორციელდება. თუმცა მთელი დისკურსის მანძილზე საერთო რიტმი მაინც უცვლელადაა შენარჩუნებული.

იონესკოს დისკურსის დიფერენციაციისას აშკარად გამოიყოფა ერთ-ერთი ქვეჯგუფი, სადაც ავტორი ცალკეული ფონემებისა და ცალკეული ლექსემებისაგან საერთო სემანტიკური ღირებულების არმქონე დისკურსს ქმნის.

მაგალითი:

-Bazar, Balzac, Bazaine!

-Bizarre, beaux-arts, baisers!

-A, c, I, o, u, a, c, I, o, u, a, c, I, o, u, i!

¹⁷ თარგმნა ქეთევან კვანტალიანმა

-B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z!

-De l'ail à l'eau, du lait à l'ail !

-Teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf! (იონესკო 1972 : 79)

--ბაზარი, ბაღზაკი, ბაზენი!

--ბზიკი, ბიზე, ბეზე!

--ა, სე, ი, ო, უ, ა, სე, ი, ო, უ, ა, სე, ი, ო, უ, ი!

--ბე, სე, დე, ეფ, ჟე, ელ, ებ, ენ, პე, ერ, ეს, ტე, ვე, ღუბლვე, იქს, ზეტ!

--ნიორწყალი, მარილწყალი, წყალწყალი !

--ჩუქუ, ჩუქუ, ჩუქუ, ჩუქუ, ჩუქუ, ჩუქუ, ჩუქუ, ჩუქუ, ჩუქუ, ჩუქუ¹⁸.(იონესკო 2006 :58)

ამ სახის დისკურსის ფორმას მთლიანად ბგერათა და ლექსემათა პერიოდული, თანაზომიერი მონაცვლეობა განაპირობებს. ჟან-პოლ პინო-Jean-Paul Pineau მიიჩნევს, რომ რიტმის ორგანიზებას საფუძვლად ერთი და იმავე მოვლენის ორგანიზება უდევს(პინო 1979:12). დიალოგის ორი მწკრივი ხმოვნებისა და თანხმოვნების დაპირისპირებას წარმოადგენს. დისკურსის ანალიზისას გამოვლინდა ისეთი მწკრივები, რომლებიც ყრუ და მჟღერი თანხმოვნების დაპირისპირებაზეა აგებული. მარცვალთა უღერადობას იონესკო ტემპის ცვლილების საშუალებად იყენებს. ეს დისკურსის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ტიპია, სადაც იონესკო მაქსიმალურად იყენებს ყველა რიტმულ საშუალებას: ფონემის, ლექსემის განმეორებას, რითაც მთელ პასაჟს საერთო რიტმს ანიჭებს. ამ ტიპის დისკურსის მსგავსება მუსიკასთან აშკარაა, რეპლიკები მუსიკალური ფრაზების მსგავსად ერთმანეთს ენაცვლებიან. რიტმის ასეთი გადანაწილებით ეპიზოდი დინამიკური ხდება. მთელ რიგ მაგალითებში აშკარაა რიტმისა და ინტენსივობის მაქსიმალური დაძაბვა და თანდათანობითი ინტენსიური მატება. რიტმი დიალოგის დასასრულამდე იმატებს, სადაც იონესკო მას მოულოდნელად ცვლის,

¹⁸ თარგმნა შორენა ციცაგმა

ინტენსიური რიტმული სტრუქტურები მშვიდი მონოტონური რეკლიკით სრულდება.

შემდეგ მაგალითში რიტმი არათანაბარი და ასიმეტრიულია:

Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre. Elle est professeur de chant. (იონესკო 1972 :17)

სწორი ნაკვეთები აქვს, მაგრამ ვერ იტყვი, რომ ლამაზია. ძალიან მაღალია და ჩახსმული. სწორი ნაკვეთები არა აქვს, თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ ლამაზია. ზედმეტად დაბალი და გამხდარია. სიმღერის მასწავლებელი¹⁹.(იონესკო 2006 : 14)

ამ დისკურსში ვლინდება ფონემათა შემდეგი მწკრივები :

1. [t] ფონემის მწკრივი: *Traits-trop-trop-traits-trop-trop*/ნაკვეთები-მეტისმეტი-მეტისმეტი-ნაკვეთები-მეტისმეტი-მეტისმეტი
2. [p] ფონემის მწკრივი : *pourtant-peut-pourtant-peu-petite-professeur*/მაინც-შეიძლება-მაინც-ცოტა-პატარა-მასწავლებელი.

ამ დისკურსში მეორდება :

Régulier/სწორი-2-ჯერ

Traits/ნაკვეთები-2 ჯერ

Trop/მეტისმეტი-4-ჯერ

Belle/ლამაზი-2 ჯერ

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დისკურსის რიტმი არათანაბარი და ასიმეტრიულია, მაგრამ დისკურსი მაინც ერთ რიტმულ სტრუქტურას ქმნის. ეს კი უმეტესად [t] და [p] ფონემების განმეორებით ხორციელდება. ამ

¹⁹ თარგმნა შორენა ციციავა

ფონემების მეშვეობით ლექსემათა ჟღერადობა ერთმანეთში ექოს ტიპის გამოძახილს პოულობს.

მასალის შესწავლისა და გაანალიზების საფუძველზე დამაჯერებლად შეიძლება ითქვას, რომ იონესკოს დისკურსი ხშირად მუსიკალური ტაქტით განისაზღვრება. რის შედეგად მისი დისკურსი ხან ალეგროს, ხან კი მოდერატოს ტემპში დაწერილ მუსიკალურ ნაწარმოებს მოგვაგონებს. ამ თვალსაზრისით მისი პიესა „გაკვეთილი“ განსაკუთრებულად მდიდარ მასალას წარმოადგენს. არაერთი მაგალითი შეიძლება მოვიყვანოთ, სადაც ერთი დისკურსის ფარგლებში რიტმი რამდენჯერმე იცვლება. ის ხან შენელებულია, გაწელილი. აპათიურ და დუნე რეპლიკებს, მოულოდნელად დისკურსის აჩქარებული, სწრაფი ტემპი ცვლის.

მაგალითი:

L'élève: Un..., deux..., et puis après deux, il y a trois...Quatre...

Le professeur: Arrêtez-vous, Mademoiselle. Quel nombre est plus grand ? Trois ou quatre ?

L'élève : Euh...trois ou quatre ? Quel est le plus grand ? Le plus grand des trois ou quatre ? Dans quel sens le plus grand ?

Le professeur: Il y a des nombres plus petits et d'autres plus grands. Dans les nombres plus grands il y a plus d'unités que dans les petits...

L'élève : ...Que dans les petits nombres ? (იონესკო 1972 :103)

მოსწავლე: ერთი... ორი...მერე, მოდის სამი...ოთხი...

მასწავლებელი: შეჩერდით მადემუაზელ, რომელი რიცხვია უფრო მეტი, სამი თუ ოთხი?

მოსწავლე: სამი თუ ოთხი ? რომელია უფრო მეტი ? სამი უფრო მეტია თუ ოთხი? ოთხი თუ სამი? რას გულისხმობთ უფრო მეტში?

მასწავლებელი: იმას რომ, არსებობს პატარა და დიდი რიცხვები. დიდ რიცხვებში უფრო მეტი ერთეულია, ვიდრე პატარა რიცხვებში.

მოსწავლე: ვიდრე პატარა რიცხვებში ²⁰ (იონესკო 2006:80)

ერთი და იმავე მორფემათა განმეორება ამ აბსურდულ დისკურსს ერთ მთიანობად კრავს, ანიჭებს რა მას მისეულ განსაკუთრებულ რიტმს. ამ დიალოგში, რასაკვირველია, გასათვალისწინებელია პუნქტუაცია: მრავალწერტილები და კითხვის ნიშნები. ისინი ერთი მხრივ, ხაზს უსვამენ ფრაზების დაუსრულებლობას, მეორე მხრივ მათ სემანტიკურ ურთიერთდამოკიდებულებას.

იონესკოს აქვს მისი რჩეული კომბინაციები, რომლებიც რასაკვირველია, წინასწარგათვლილია ეფექტის მოხდენის თვალსაზრისით. ის, რომ დრამატურგი ბევრს ფიქრობს ამ კომბინაციებზე, ბგერისა და ფონემის როლზე, ამას თვალსაჩინოდ მოწმობს შემდეგი ნაწყვეტი „გაკვეთილიდან“:

-Taisez-vous. Restez assise, n'interrompez pas...Et d'émettre les sons très haut et de toute la force de vos poumons associée à celle de vos cordes vocales. Comme ceci : regardez : « Papillon », « Euréka », « Trafalgar », « papi, papa ». De cette façon, les sons remplis d'un air chaud plus légers que l'air environnant voltigeront, voltigeront, voltigeront sans plus risquer de tomber dans les oreilles des sourds qui sont les véritables gouffres, les tombeaux des sonorités. Si vous émettez plusieurs sons à une vitesse accélérée, ceux-ci s'agripperont les uns aux autres automatiquement, constituant ainsi des syllabes, des mots, à la rigueur des phrases, c'est-à-dire des groupements plus ou moins importants, des assemblages purement irrationnels de sons, dénués de tout sens, mais justement pour cela capables de se maintenir sans danger à une altitude élevée dans les airs. Seuls, tombent les mots chargés de signification, alourdis par leur sens, qui finissent toujours par succomber, s'écrouler... (იონესკო 1972 : 121)

-გახუმდით. წყნარად იჯექით, ნუ მაწყვეტინებთ ფილტვებიდან უნდა გამოუშვათ ძალიან მაღალი ბგერები და მთელი ძალით შეარხიოთ სახმო სიმები. აი ასე, შეხედეთ : „პეპელა“, „ვერიკა“, „ტრაფალგარი“, „პაპი, პაპა“, ამგვარად, ბგერები გასცდება ჩვენს ირგვლივ სივრცეს, აიჭრება ზემოთ და აავსებს შედარებით მსუბუქ ცხელ პაერს. იქ კი უშიშრად იფარფატებენ, იფარფატებენ და არ ჩაცვივდებიან ერუთა ყურებში, რომელიც ნამდვილი უფსკრული და ხმოვანების სასაფლაოა. დიდი სიჩქარით გამოსროლილი

²⁰ თარგმნა ქეთევან კვანტალიანიმა

უამრავი ბგერა ერთმანეთს ავტომატურად წამოედება და წარმოქმნის მარცვლებს, სიტყვებს, ბოლოს კი ფრაზებს. ასე ვთქვათ, მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვან დაჯგუფებებს, ბგერათა წმინდა ირაციონალურ ანსამბლს, რომელიც მოკლებული იქნება ყოველგვარ აზრს, მაგრამ ზუსტად ამის გამო, შეუძლიათ მათ უშიშრად შეინარჩუნონ ჰაერში დიადი სიმაღლეები. ჩამოვარდება მხოლოდ ის ბგერა, რომელიც დატვირთულია მნიშვნელობით, დამძიმებულია აზრით, მათი ბოლო ყოველთვის იქნება მარცხი და განადგურება²¹. (იონესკო 2006 :93)

მაგალითი :...*chaque fois que l'on sonne, c'est qu'il n'y a personne* (იონესკო 1972 : 41).

*როცა კარზე ზარია, ესე იგი, არავინ მოსულა*²². (იონესკო 2006: 33)

თუ ამ შემთხვევას კუადიოს მიერ შემოთავაზებული სქემის მიხედვით გავაანალიზებთ (კუადიო 2013:4-5), ლექსემა *sonne*-ს განვიხილავთ დიერეზით²³ აქედან გამომდინარე ცხადი გახდება, რომ სინტაქსური მახვილი დაგრძელებულ მარცვალზე *onne*-ზე მოდის. ანალოგიურის თქმა შეიძლება *personne*-ზეც. ეს ორი სიტყვა სტრუქტურულ კავშირშია ერთმანეთთან. *Sonne*, როგორც მარცვალი ამ სეგმენტის პროსოდიულ მახვილს ატარებს, ხოლო, როგორც ზმნა იგი სინტაქსური მახვილის მატარებელია. თუმცა პროსოდიული მახვილი სიმეტრიულადაა გადანაწილებული და რეპროდუცირებული ორივე ზემოაღნიშნულ ლექსემაში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რიტმი იონესკოსთან ყოველთვის თანაბარს არ გულისხმობს, არამედ ხშირად პირიქით დისონანსურსაც, რომელიც მას დისოციაციასთან აიგივებს. სემანტიკურ დისოციაციასთან ერთად იონესკო რიტმულ დისოციაციას მიმართავს. ეს ორი ხერხი ზოგჯერ ერთი დისკურსის ფარგლებში ხორციელდება. იონესკო ხან რიტმული სიმეტრიულობით, ხან კი ასიმეტრიულობით--დისონანსური რიტმით ახდენს სათქმელის აქცენტირებას. დისოციაციური რიტმი იონესკოს დისკურსის ერთ-ერთი მახასიათებელია.

²¹ თარგმნა ქეთევან კვანტალიანიმა

²² თარგმნა შორენა ციცაგმა

²³ პოეტური მეტყველებისას წარმოთქმის თავისებური ფორმა, როცა ერთი მარცვალი დანაწევრებული სახით წარმოითქმის.

ამით დრამატურგი მოულოდნელის ეფექტს ქმნის. იონესკოს დისკურსის ანტიმეტრულობა მისი დიალოგის ძირითად საფუძველს წარმოადგენს. შემდეგ მაგალითში მარცვალი არ არის იდენტური, არც მარცვალთა რაოდენობაა მსგავსი, თუმცა უღერადობით ფრაზა ერთიან შთაბეჭდილებას ახდენს:

O paroles, que de crimes on commet en votre nom! (იონესკო 1954 : 42)

ჟჰ, სიტყვებო, რამდენი დანაშაული ხდება თქვენი სახელით²⁴.

ამ მაგალითში ეფექტი ორი სიტყვის: *paroles/nom*-ის აკუსტიკური მომიჯნავეობით ხორციელდება. შემდეგ მაგალითში:

Oh, petiots, petiots, petiots!...gentils...mignons (იონესკო 1954 :85).

ოხ, პაწაწინებო, პაწაწინებო, პაწაწინებო!...კეთილებო...საყვარლებო!²⁵

ფონემა *p* და ფონემა *o* ოთხი სინტაგმის შემადგენლობაში ამ პროსოდიულ-რიტმულ ჯგუფს პარონომაზიულ ღირებულებას ანიჭებს.

Pour préparer des crêpes de Chine²⁶? Un œuf de bœuf, une heure de beurre, du sucre gastrique. Vous avez des doigts adroits, ah...tout de mê-ê-ê-me ...oh-oh-oh-oh(იონესკო 1958 : 58).

ჩინური ბლინთ რომ მოვამზადოთ? ხარის კვერცხი, ერთი საათი კარაქი, კუჭის შაქარი. მარჯვე ხელები გაქვთ, ოჰ ..მა-ი-ი-ნც ..ოჰ-ოჰ-ოჰ-ოჰ²⁷.

კალამბურების ეს მწკრივი ომონიმიაზეა აგებული. ერთი მხრივ, «*des crêpes de Chine*»(ქსოვილი) და მეორე მხრივ, შეუთავსებელი ცნებები *du sucre gastrique*. მოსალოდნელი *suc gastrique*-ის(კუჭის წვენი) ნაცვლად ავტორი წერს *du sucre gastrique-კუჭის შაქარი*. ასევე აბსურდული კონტრამინაცია აქვს *Un œuf de bœuf* ანდაზიდან: *qui vole un œuf vole un bœuf-ვინც კვერცხს იპარავს, ხარსაც მოიპარავს*. ქართულად ამ ანდაზის ეკვივალენტია : *აქლემის ქურდი და ნემსის ქურდი, ორივე ქურდიაო*. ერთგვარ კომბინაციას წარმოადგენს მარტივ

²⁴ თარგმანი ჩვენია.

²⁵ თარგმანი ჩვენია.

²⁶ სიტყვათა თამაში, რომელიც შეიძლება ითარგმნის, როგორც ჩინული ბლინი და ასევე ქსოვილი-კრეპდემინი.

²⁷ თარგმანი ჩვენია.

თანაუღერადობაზე აგებული სტრუქტურები : *une heure de beurre* და *des doigts adroits*.

იაკობსონი ფიქრობს, რომ „მინიმალური ბგერაც კი საკმარისია, რათა მსმენელამდე მივიდეს სემანტიკურად, ემოციურად და ესთეტიკურად მდიდარი შინაარსი. აქ ვხვდებით აზრის საიდუმლოს, ბგერითი მატერით განხორციელებული სიტყვის, ენობრივი სიმბოლოსა და ლოგოსის გამოცანას, გამოცანას, რომელიც უნდა ამოიხსნას.“ (იაკობსონი 1970 : 31).

-Les prolétaires ? Les fonctionnaires ? Les militaires ? Les révolutionnaires? Les réactionnaires? Les aliénistes et leurs aliénés ? (იონესკო 1958 : 43).

*პროლეტარები?ჩინოვნიკები ?სამხედროები ?რევოლუციონრები ?რეაქციონერები ? ფსიქიატრები და მათი გიჟები?*²⁸ (იონესკო 2006 : 135)

ერთი მხრივ, დრამატურგი უღერადობით დისკურსს კოპერენტულს ხდის, ამასთან იგი მნიშვნელობის დეფორმაციასაც მიმართავს. მაშასადამე, ფორმა აღარ არის მხოლოდ და მხოლოდ დეკორატიული. ის იმავე ღირებულებისაა, როგორც აღმნიშვნელი. იგი „პროსოდიულ აღმნიშვნელს“ წარმოადგენს. მეშონიკი ამ შემთხვევისათვის იყენებს ტერმინს, სადაც უღერადობას შეტყობინების მიმღებ ჭურჭელს უწოდებს (მეშონიკი ციტირებული ბურასას მიერ 2013 : 85). აქედან გამომდინარე კიდევ ერთხელ დასტურდება, რომ იონესკოს პიესები ერთიან ლინგვისტურ სისტემას წარმოადგენს საკუთრივ მისთვის დამახასიათებელი ღირებულებითა და სპეციფიურობით, რომლის შექმნის ერთ-ერთ უმთავრეს საშუალებად დრამატურგი ფონეტიკურ სემანტიზაციას იყენებს. ამ შემთხვევაში ფონეტიკური განმეორებები, ფორმალისტთა შეხედულების საპირისპიროდ, არ წარმოადგენს მხოლოდ დამატებით, დამხმარე საშუალებას (ბურასა 2013 : 80). სერჯიო კაპელოს აზრით, ეს „ინტერაქციული კონცეფციაა, სადაც განსხვავებული დონეები და ელემენტები ერთმანეთთან ურთიერთობენ ერთიანი სისტემის ფუნქციონირებისათვის“(კაპელი1990 : 38).

„უაკი ანუ მორჩილების“ ბოლო სცენაში, [1] ფონემის განმეორებით დრამატურგი სემანტიკურ კავშირს ამყარებს განსხვავებულ აღმნიშვნელებს

²⁸ თარგმნა ნინო ლეჟავამ

როგორც ჩანს, [ქ]-ის ფონემის განმეორებითი გამოყენება, შემთხვევითი არ არის. იგი მნიშვნელოვანი სინტაქსური მახვილის ფუნქციას ასრულებს. დისკურსის დინამიზაციის გარდა, **Ch--**[ქ] ფონემის განმეორებით დრამატურგი ამ პასაჟის უწყვეტობას უსვამს ხაზს და მის სემანტიკურ მთლიანობაზე მიუთითებს (ბურასა 2013 : 81-83).

აქედან გამომდინარე პასაჟს გააჩნია, ერთი მხრივ, საერთო რიტმი, თუმცა აშკარაა ცალკეული ფრაზების შიდა წყვეტილი, ნაკლებად რეგულარული რიტმული მოძრაობა, რომელიც უპირატესად მოულოდნელია. სწორედ წინადადებების ცვლა, რომელიც სინტაქსური რიტმისათვის უპირატესი მახასიათებელია, ამ პასაჟის საფუძველს წარმოადგენს. შესაძლებელია სხვაგვარი მიდგომა, როცა მთელ დისკურსს წინადადების მსგავსად წარმოვიდგინოთ, რომლის ცენტრსაც ერთი რომელიმე სიტყვა, ზმნა ან ფონემა წარმოადგენს. რიტმი კი ამ კონკრეტული სიტყვის ირგვლივ იგება.

-Fais-lui confiance à ton fils...Ton fils de fils.

-Le fils de mon fils c'est mon fils...et mon fils c'est ton fils. Il n'y a pas d'autre fils.

-Mon fils. Solennellement, viens dans mes bras. (იონესკო 1954 : 46).

--ენდე შენ შვილს...შენი შვილის შვილს.

--ჩემი შვილის შვილი ჩემი შვილია ...და ჩემი შვილი შენი შვილია. არ არსებობს სხვა შვილი.

–შვილო, მოდი საზეიმოდ გადაგეხვიო³¹.

ეს ნაწყვეტი ძველი არაბული ანდაზის პაროდირებას წარმოადგენს : *Celui que je préfère à mon fils, c'est le fils de mon fils.* ანდაზის მთავარი აზრი შთამომავლობის ყოლის აუცილებლობაა, რასაც უაკისვან მისი ოჯახი მოითხოვს. ორი ვოკალურ-კონსონანტური მწკრივი: 1.*Fais- confiance-fils*, რომელთაგან ლექსემას *fils*-არაერთხელ უბრუნდება ავტორი და 2. *Ton- Ton-mon-mon* და *mes*, გადმოსცემენ დისკურსის შინაარსს, ახდენენ მის სემანტიზაციას. ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როდესაც რიტმსა და

³⁰ თარგმანი ჩვენია

³¹ თარგმანი ჩვენია.

პროსოდის შინაარსის ტოლფასი მნიშვნელობა აქვს და შინაარსის შექმნაში ისევე მონაწილეობს, როგორც დისკურსის ცალკეული აღსანიშნი (მეშონიკი 1970 : 269-270).

იონესკო იყენებს პროსოდის ყველა ელემენტს, როგორებიცაა მელოდია, ინტენსიურობა და ხანგრძლივობა. „აქ ლაპარაკი შეიძლება უფრო მეტად სერიულ სემანტიზაციაზე პროსოდული და რიტმული პარადიგმატიკითა და სინტაგმატიკით, კონსონანტურ-ვოკალური აღმნიშვნელების ორგანიზებით ერთიან თემატურ ჯაჭვებში. იგი ახდენს მნიშვნელობის გამოყოფას. პროსოდული ჯაჭვების ორგანიზებით ხდება სიტყვათა აქტივობის პროდუცირება, ისე, რომ ისინი გაიგივებული კი არაა მათ მნიშვნელობებთან, არამედ მონაწილეობას იღებენ ინტენსიურად, დამოუკიდებლად ყველაფერ იმაში, რაც მათში შეიძლება მოიაზრებოდეს“ (დესონი, მეშონიკი 1998 : 44).

როდესაც ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ იონესკო ფრანგული ენის ფონოლოგიური სისტემის შესაძლებლობებს იყენებს, აქ უპირველეს ყოვლისა მისი მუსიკალობა, მუსიკალური მახვილის სიჭარბე ვიგულისხმეთ, რომელიც ამ ენის ერთ-ერთ უმთავრეს ფონოლოგიურ მახასიათებელად მიიჩნევა.

იონესკო ხშირად მიმართავს გამომყოფ მახვილს, რომლითაც ის ცდილობს ცალკეული სიტყვის ხაზგასმას. ამასთან გამომყოფი მახვილიდან უპირატესობას ემოციურ ანუ ემფატიკურ მახვილს ანიჭებს. აქ ავტორი ამ სამეტყველო ჯაჭვიდან მახვილის მეშვეობით გამოჰყოფს მარცვლებს და ახდენს რიტმის პროდუცირებას უმახვილო და მახვილიან მარცვალთა მონაცვლეობით (ახვლედიანი 2011 : 66).

Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao ! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes donnent du cacao ! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes donnent du cacao (იონესკო 1972 :76).

კაკაოს პლანტაციების კაკაოს ხეები კაკაოს ისხამენ და არა არაქისს. კაკაოს პლანტაციების კაკაოს ხეები კაკაოს ისხამენ და არა არაქისს. კაკაოს

პლანტაციების კაკაოს ხეები კაკაოს ისხამენ და არა არაქისს (იონესკო 2006: 58) ³²

იონესკო ხშირად მიმართავს [k] ფონემას. როგორც წესი ფრაზაში სიტყვათა ერთი ნაწილის დეზაქცენტუაციით და მეორე ნაწილის მახვილის გაძლიერებით ავტორი რიტმის რეგულირებას ახდენს. აქ მახვილი სიტყვა «cacaoyers»-ის პირველ მარცვალზე მოდის.

თუკი მარცვლების სახით წარმოვადგენთ მთავარ მახვილიან სიტყვას “cacaoyers” ასეთი მოდელი წარმოგვიდგება: CV- CV- V- VCC- [ka-ka-o-ers], სადაც C თანხმოვანს, ხოლო V-ხმოვანს აღნიშნავს. მარცვალთა CV (თანხმოვან-ხმოვანი) მიმდევრობა ფრანგული მარცვლის ტიპური მიმდევრობაა. უფრო იშვიათია VC მიმდევრობა. ამასთან აქ ყურადღებას პუნქტუაციაც იქცევს. სამი იდენტური წინადადების ბოლოს ორს, ძახილის ნიშანი აქვს, მესამეს ანუ ბოლოს კი წერტილი.

რიტმის შექმნისათვის იონესკოს ყველაზე ხშირად გამოყენებული ფონემები აქვს, რომლებსაც უფრო ხშირად მიმართავს და შეიძლება ითქვას ამ ფონემათა ხშირი გამოყენება მისი ენობრივი გამომსახველობის მახასიათებელს წარმოადგენს. ესენია ხშულებიდან: [p], [b], [k], [g]; სონანტებიდან უპირატესად [m]; მთრთოლი სონანტებიდან [ʁ]; ნაპრალოვნებიდან [f], [ʃ], [s] ფონემები. ცალკეული ფონემის მნიშველობაზე მის დრამატურგიაში ეს ნაწყვეტიც მოწმობს:

...J'étais tout jeune, encore presque enfant. Je faisais mon service militaire. J'avais, au régiment, un camarade, vicomte, qui avait un défaut de prononciation assez grave : il ne pouvait pas prononcer la lettre f. Au lieu de f, il disait f. Ainsi, au lieu de : fontaine, je ne boirai pas de ton eau, il disait : fontaine, je ne boirai pas de ton eau. Il prononçait fille au lieu de fille, Firmin au lieu de Firmin, fayot au lieu de fayot, fichez-moi la paix au lieu de fichez-moi la paix, fatras au lieu de fatras, fifi, fon, fafa au lieu de fifi, fon, fafa : Philippe, au lieu de Philippe ; fictoire au lieu de fictoire ; février au lieu de février.... (იონესკო 1972 :124).

³² თარგმნა შორენა ციციავმა

მაშინ სულ ახალგაზრდა ვიყავი, თითქმის ბავშვი. ჯარში ემსახურობდი. პოლკში ერთი ამხანაგი მყავდა, ვიკონტი, რომელსაც მეტყველების სერიოზული ნაკლი ჰქონდა : „ფ“-ს ვერ ამბობდა. „ფ“-ს ნაცვლად ამბობდა „ფ“-ს . იმის მაგივრად, რომ ეთქვა „ჭაში არ უნდა ჩააფურთხო“, ამბობდა „ჭაში არ უნდა ჩააფურთხო“. „ფურცლის“ ნაცვლად ამბობდა „ფურცელი“; „ფირმენის“ ნაცვლად „ფირმენს“. „კარტოფილის“ ნაცვლად „კარტოფილს“; იმის ნაცვლად, რომ ეთქვა „თავი დამანებეთ“, ამბობდა „თავი დამანებეთ“; „ფანტელების“ ნაცვლად „ფანტელებს“, „ფიფი, ფონ, ფაფას“ ნაცვლად ამბობდა „ფიფი, ფონ, ფაფა“ ; „ფილიპის“ მაგივრად „ფილიპს“, „ფიქტიურის“ ნაცვლად „ფიქტიურს“, „თებერვლის“ ნაცვლად ამბობდა „თებერვალს“³³ (იონესკო 2006 : 97)

ვფიქრობთ, ეს ნაწყვეტი ჩვენი აზრისათვის მყარ საფუძველს ქმნის. აშკარაა, რომ აკუსტიკური ეფექტი, ფონემათა მნიშვნელობა და დისკურსის მუსიკალობა, ეს ის საკითხებია, რაზეც დრამატურგი ხშირად ფიქრობს. ზემომოყვანილი ციტატა, შეიძლება ითქვას, ამ საკითხის თეორიული განმარტებაა.

შემდეგ მაგალითში იონესკოს ერთ-ერთი გამორჩეული კონსონანტურ-ვოკალური მწკრივი იკვეთება :

C'est encore moi qui te privais de dessert, qui t'embrassais, te soignais, t'apprivoisais, t'apprenais à progresser, transgresser, grasseyer (იონესკო 1954 : 36).

*მე დესერტის გარეშე გტოვებდი, გეფერებოდი, გივლიდი, გათვინიერებდი, გასწავლიდი წინსვლას, უწესრიგობას, გრასირებას.*³⁴

სამი მსკდომი თანხმომავანი *P-t-g* ერთმანეთის მიყოლებით სამ ზმნაში ჰარმონიის ეფექტის შექმნას ემსახურება. თუმცა კოჰერენტულობას მხოლოდ მსკდომი თანხმომავნები არ განაპირობებენ. ავტორი ერთი და იმავე ჯგუფის, კერძოდ, *I* ჯგუფის ზმნებს იმეორებს, რაც ფრაზის ფონეტიკური შეწყობის ხერხია. სამივე ლექსემა *progresser, transgresser, grasseyer* წინადადების შიგნით ჰარმონიზაციას უზრუნველყოფს, შინაარსობრივი შეუთავსებლობისა და

³³ თარგმნა ქეთევან კვანტაიანმა

³⁴ თარგმანი ჩვენია.

დაპირისპირების მიუხედავად. ამავე ფუნქციას ასრულებს წინადადების პირველ ნაწილში 4 უკუქცევითი ზმნის ერთსა და იმავე გრამატიკულ დროში მიყოლებით გამოყენება. ესენია : *t'embrassais, te soignais, t'apprivoisais* და *t'apprenais*. ავტორი მათ თხრობითი კილოს ნამყო უსრულში სვამს.

მარტინ კუადიოს განმარტებით „განმეორებაში მხოლოდ სიტყვების, სიტყვათა ჯგუფის ან სტრუქტურის რეპრიზა არ იგულისხმება. მასში იგულისხმება ასევე რიტმული, ვოკალური, კონსონანტური, პროსოდიული მიმდევრობები“ (კუადიო 2013 : 6).

კიდევ ერთხელ დასტურდება მოსაზრება იმის შესახებ, რომ მნიშვნელობის პროდუცირება შესაძლებელია ასოციაციითა და ფონემათა განმეორებით. მაშასადამე, ექსპრესიულობა ანუ აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის ურთიერთკვეთა იონესკოს დისკურსში უმთავრესად დეფორმირებული, დამახინჯებულია.

Le Feu

Les polycandre³⁵ brillaient dans les bois L'eau prit feu

Une pierre prit feu Le ciel prit feu

Le château prit feu La cendre prit feu

La forêt prit feu La fumée prit feu

Les hommes prirent feu Le feu prit feu

Les femmes prirent feu Tout prit feu

Les oiseaux prirent feu Prit feu, prit feu.

Les poissons prirent feu (იონესკო 1972 : 69)

ცეცხლი

პოლიქანდრები ბრწინავდნენ ტყეში წყალი ააღდა

³⁵ მწერლის მიერ ფონემის დამატებით შექმნილი ახალი სიტყვა. ეტიმოლოგიურად იგი უკავშირდება polyandre-ს, რაც ფრანგულ ენაზე მრავალქმრიან ქალს აღნიშნავს.

და ქვა ააღდა

ზეცა ააღდა

კოშკი ააღდა

ფერფლი ააღდა

ტყე ააღდა

კვამლი ააღდა

კაცები ააღდნენ

ცეცხლი ააღდა

ქალები ააღდნენ

ყველაფერ ააღდა,

ჩიტები ააღდნენ

ააღდა, ააღდა.

თევზები ააღდნენ³⁶ (იონესკო 2006 : 52)

ეს ლექსი ერთგვარ სისტემურ გამოხატულებას წარმოადგენს, სადაც აღმნიშვნელი, აღსანიშნი, მახვილი, პროსოდია დიალექტიკას ქმნიან და ერთად ფუნქციონირებენ. ამ ელემენტთა კორელაციის მეშვეობით ეს დისკურსი ემოციას გადმოსცემს.

აშკარაა, რომ ბგერითი საშუალებების გამოყენებით ყოველთვის არ ხდება კოგნიტური ინფორმაციის გადაცემა, თუმცა წინადადება შეიძლება ემოციური ინფორმაციის მატარებელი იყოს. მარი კლოდ უბერი-Marie-Claude Hubert მიიჩნევს, რომ „ზოგიერთი სიტყვის ასოციაცია, ხშირად უფრო მეტად აკუსტიკური განმეორებითაა ნაკარნახევი, ვიდრე სემანტიკურად მოტივირებული, როგორცაა *après tant de sacrifices, et tant de sortilèges (ამდენი თავგანწირვისა და ამდენი ჯადოქრობის შემდეგ)*. ზოგჯერ სრულიად მოულოდნელი, როგორცაა *le myosotis n'est pas un tigre(ვეფხვი კესანე არ არის)*, ისეთი წინააღმდეგობრივი, როგორცაა *une seconde fille unique(დედისერთა ერთადერთი ქალიშვილი)*, განმეორებას ერთნაირი ეფექტი აქვთ. ეს სიტყვათა თამაშია, რომელსაც მთლიანად თამაშის ხასიათი აქვს და საბოლოოდ სიტყვათა შეუთავსებლობით სიცილის გამოწვევა შეუძლია [...] თუმცა [იონესკოს] დისკურსი არც ამ შემთხვევაშია აზრს მოკლებული“(უბერი 2008 :18).

განსაკუთრებით საინტერესოა „უაკის ანუ მორჩილების“ ბოლო სცენა, სადაც მაქსიმალური [1] ფონემის განმეორება ერთი მხრივ, ახდენს დიალოგის სრულ

³⁶ თარგმნა შორენა ციციგაძე

დესტრუქციას და მეორე მხრივ, აკუსტიკურად კრავს მას. ერთი პასაჟის ფარგლებში ეს ფონემა 55-ჯერ მეორდება: *un chameau, un chamindour, une charrue, un chargin, un chabot, une chaloupe, un chaland, un chalet, une chatouille, un chapitre* და ა.შ.-*აქლემი, შამინდური, გუთანი, დარდი, ზღვის ღორჯო, კატარღა, მუშტარი, შაღე, ღიტინი, თავი(წივნის).*

იონესკოსთან რიტმის ცნების განმარტებისას, კონკრეტულ სტრუქტურას ვგულისხმობთ და არა აბსტრაქტულ ფენომენს. იონესკოს დისკურსში ტექსტის განმარტების ყველა დონეზე რიტმი გამაერთიანებელი სტრუქტურის ფუნქციას ასრულებს. როდესაც ტექტის დონეებზე ვსაუბრობთ, ბუნებრივია ვგულისხმობთ: ლექსიკურ, სინტაქსურ, აქცენტუალურ და პროსოდიულ დონეებს. დისკურსის ეს შიდაენობრივი ფაქტორების ერთიანობა, შევსებული და გამყარებულია გარეენობრივი ფაქტორებითაც. აქ ავტორის მიერ მოქმედების რიტმში გამოყენება იგულისხმება. ესენია: აქტანტების განმეორებადი უესტები და რიტმული აქტივობები. იონესკოსთვის რიტმი, როგორც ნიშნების ორგანიზების ფორმა უმთავრესი ლინგვისტური და ხშირ შემთხვევაში პარალინგვისტური ფაქტორია.

Les deux Vieux s'assoient, lui à gauche, elle à droite avec les quatre chaises vides entre eux. Longue scène muette, puis ponctuée, de temps à autre, de non, de oui, de non, de oui. Les vieux écoutent ce que disent les personnes invisibles [...] მოხუცები სხედან. კაცი მარცხნივ, ქალი მარჯვნივ. მათ შორის ოთხი ცარიელი სკამი დგას. გრძელი მდუმარე სცენა. დროდადრო გაისმის: არა, კი, არა, კი. მოხუცები უხილავი პერსონაჟების საუბარს უსმენენ³⁷. (იონესკო 2006:154)

ამ პასაჟს თვითონვე განმარტავს იონესკო დიდასკალით : *Les oui, non, oui, doivent partir de façon rythmique, lentement, comme une sorte de mélopée ; puis le rythme s'accélère. Les têtes des Vieux dodelinent selon la cadence* (იონესკო 1958:59)-*კი, არა, კი რიტმულად, ნელა რეჩიტატივით უნდა წარმოითქვას. თანდათან რიტმი მატულობს, რასაც მოხუცები თავკანტურით ყევიან³⁸.*

³⁷ თარგმნა ნინო ლეჟავამ
³⁸ იქვე.

ეს ავტორისეული მითითება კიდევ ერთხელ ადასტურებს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ იონესკოს დისკურსში ყველაფერი აღმნიშვნელია: უესტი, რიტმი, პროსოდია.

2.3 იონესკოს დისკურსის რიტმული არტიკულატორები

იონესკო ხშირად მიმართავს რიტმულ არტიკულატორებს. ფრაზაში სინტაქსური რიტმის სტრუქტურების ანალიზისას ფილიპ ზიმერმანი მნიშვნელოვნად მიიჩნევს „სინტაქსური ორიენტირების“ გამოყოფას. იონესკოსთან გრძელი ფრაზები, ისევე, როგორც გაბმული თხრობა იშვიათია. თუმცა მსგავსი მაგალითების უგულვებელყოფა იონესკოს ენობრივ თავისებურებათა ანალიზისას შეუძლებელია. მათ განვიხილავთ სინთეზური და ანალიტიკური სემანტიკური ორიენტირების თვალსაზრისით. ზოგადად სინტაქსურ ორიენტირს შემოჰყავს წინადადება, რომელიც ზოგჯერ წყვეტის, ზოგჯერ კი გახანგრძლივების ეფექტს ქმნის. ზიმერმანი გამოყოფს სინტაქსური ორიენტირების ორ ტიპს: სინთეზურსა და ანალიტიკურ ორიენტირებს. რიტმის თვალსაზრისით ორიენტირების ეს ორი ტიპი სხვადასხვაგვარად ახდენს დისკურსის ორგანიზებას. სინთეზური ორიენტირები ძირითადად დამოუკიდებელ წინადადებებს შორის თანწყობილი მიმართებებისას ვლინდება. ამ შემთხვევაში წინადადება ჩაკეტილი წყობისაა (ზიმერმანი 2010:308-309). ამ ტიპის ორიენტირებს მიეკუთვნება ჩვენთვის საინტერესო პაუზები დიალოგში, რომელთაც დაწვრილებით შემდგომ თავში განვიხილავთ, სადაც იონესკოს დრამატურგიული ენის პარალინგვისტურ ასპექტებს მიმოვიხილავთ.

სინთეზური სინტაქსური ორიენტირი ფრაზის დახურულ სტრუქტურას წარმოადგენს. ანალიტიკური ორიენტირები კი სინთეზურისაგან განსხვავებით ფრაზის ღია სტრუქტურაა. ის ფრაზის მოულოდნელად დასრულებისა და მისი გაუთვალისწინებელი განვითარების შესაძლებლობას მოიცავს. ეს ფრაზის რიტმული სტრუქტურის შექმნის ერთ-ერთი ეფექტური ხერხია. ერთი შეხედვით ამ ტიპის ფრაზებს მთლიანი სტრუქტურა არა აქვს. აქ სემანტიკური სტრუქტურები მოულოდნელის გამოხატვის ფუნქციას ემსახურება. ანალიტიკური ორიენტირები დისკურსის განახლების, მისი დინამიკის, მკვეთრი ცვლილებების ეფექტს ქმნიან.

De notre temps, la lune était un astre vivant, ah ! oui, oui, si on avait osé, nous étions des enfants. Voulez-vous que nous rattrapions le temps perdu...peut-on encore ? peut-on encore ? ah ! non, non, on ne peut plus. Le temps est passé aussi vite que le train. Il a tracé des rails sur la peau. Vous croyez que la chirurgie esthétique peut faire des miracles ? (Au Colonel :) Je suis militaire, et vous aussi, les militaires sont toujours jeunes, les maréchaux sont comme des dieux...(A la Belle :)Il en devrait être ainsi...héla ! hélas ! nous avons tout perdu. Nous aurions pu, nous aurions pu ; peut-être, des fleurs poussent sous la neige !...(Ionesco 1958 : 53)

ჩვენს დროს მოვარე ცის ცოცხალი მნათობი იყო. აჰ! დიახ, დიახ, გამბედაობა რომ მოგვეკრიფა, ისევ ბავშვები გავხდებოდით. ვინდათ, დაკარგული დრო დავიბრუნოთ ნეტავ, კიდევ შეგვიძლია ? შეგვიძლია კი ? თქ, არა, არა, არადა შეგვიძლია. რომ მატარებელივით ჩქარა გაიარა და კანზე რელსები დაგვიტოვა. როგორ გგონიათ, პლასტიკურ ქირურგიას სასწაულების მოხდენა შეუძლია ? მეც თქვენსავით სამხედრო ვარ. სამხედროები არ ბერდებიან, მარშლები ღმერთებივით არიან ასეც უნდა იყოს ვაი, ვაი ! რომ ყველაფერი დაგვკარგეთ, არადა, შეგვეძლო ისეთი ბედნიერები ვყოფილიყავით ; კი ნამდვილად შეგვეძლო, შეგვეძლო. იქნებ თოვლის ქვეშაც ხარობს ყვავილი !...³⁹ (იონესკო 2006 : 148)

აქ სინტაქსური არტიკულატორები : *ah ! oui, oui* (ა ! დიახ, დიახ), *ah ! non, non* -ო! არა, არა, *héla ! hélas !* -ვაი, ვაი !) ახდენენ ამ დისკურსის სინტაქსურ ორგანიზებას. ამავე დროს ისინი პასაჟს დინამიზმს ანიჭებს და ამასთან ერთი აზრიდან მეორეზე გადასვლის საშუალებაა. ამ გამოთქმების საშუალებით ხდება დისკურსის რიტმული ორგანიზება, ვინაიდან სინტაქსურ რიტმში პირველ რიგში წინადადებების შინაარსობრივი ცვლილება იგულისხმება. ეს რიტმული ორიენტირები აძლიერებს და ხაზს უსვამს დისკურსის პათეტიკურ ძალასა და მნიშვნელობას. ხოლო ფრაზა *peut-être, des fleurs poussent sous la neige !...* -*იქნებ თოვლის ქვეშაც ხარობს ყვავილი!*, ტემპის კლებაზე მიანიშნებს. ზემოაღნიშნული გამოთქმები სინთეზურ ორიენტირებს წარმოადგენენ. მაგრამ ვინაიდან დისკურსი წყვეტილი

³⁹ თარგმნა ნინო ლეკავამ

ფორმითაა აგებული, შინაარსის დონეზე ხშირია მიმართულების ცვლილება, ეს მონოლოგი ანალიტიკური ორიენტრებით აგებულ მონოლოგად შეიძლება მივიჩნიოთ. აქ წყვეტილი რიტმი ბიძგის ეფექტს ქმნის და დისკურსს პატარა-პატარა იმპულსებით კრავს. მოყვანილ მაგალითში მოხუცი კაცის რეკლიკები პიესიდან „სკამები“ უპირატესად ამ ხერხითაა აწყობილი.

იონესკოსთან სემანტიკური ორიენტრები ყოველთვის აშკარად გამოხატული ფორმით არ გვხვდება. მთელ რიგ შემთხვევებში ისინი უბრალოდ ნაგულისხმევია და სინტაქსურად არ არის გამოხატული.

მაგალითი : „ძაღლი და ხარი“--ექსპერიმენტული იგავი :

Une fois, un autre bœuf demandait à un autre chien : pourquoi n'as-tu pas avalé ta trompe ? Pardon, répondit le chien, c'est parce que j'avais cru que j'étais éléphant. (იონესკო 1972 : 56)-*ერთხელ ერთი ხარი ეკითხება ერთ ძაღლს: შენი ხორთუმი რატომ არ გადაყლაპე ? მაპატიე, უპასუხა ძაღლმა, მე მგონი, სპილო ვიყავი.*⁴⁰ (იონესკო 2006 : 43)

ამ წინადადებაში აშკარაა როგორც სინტაქსური ასევე სემანტიკური დამოკიდებულება. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ სემანტიკური დამოკიდებულება სუსტად არის გამოვლენილი. დისკურსში არ არის სპეციფიკური სინთეზური ორიენტრებისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურები. ვინაიდან შესაძლებელია ამ პასაჟიდან რომელიმე ფრაზის ამოგდებით მთლიანი დისკურსის შინაარსს თითქმის არაფერი მოაკლდეს. აქ შეიძლება ვილაპარაკოთ ანალიტიკურ სემანტიკურ ორიენტრებზე. ვინაიდან ანალიტიკური სემანტიკური ორიენტრები გულისხმობს ფრაზებს შორის არა ლოგიკურ, არამედ დამატებით მიმართებებს. სწორედ ანალიტიკური სემანტიკური ორიენტრები იძლევა ფრაზაში მოულოდნელი ელემენტის ჩართვის საშუალებას, მისთვის ხელახალი იმპულსის მიცემის მიზნით, რათა მას დაუსრულებლად გაგრძელების პოტენცია ჰქონდეს.

Oh ! Madame, c'est vous ! Je n'en crois pas mes yeux, et pourtant si...je ne m'y attendais plus tout...vraiment c'est...Oh ! Madame, madame...j'ai pourtant bien pensé à vous, toute ma vie, toute la vie, madame, on vous appelait la Belle...c'est votre mari...on me l'a dit,

⁴⁰თარგმნა შორენა ციციავმა

assurément...vous n'avez pas changé du tout...oh ! Si, si, comme votre nez s'est allongé, comme il a gonflé...je ne m'en étais pas aperçu à première vue, mais je m'en aperçois...terriblement allongé...ah ! Quel dommage ! Ce n'est tout de même pas exprès...comment cela est-il arrivé ?(იონესკო 1958 :53)- *ო! მადამ, ეს თქვენ ბრძანდებით, თვალებს არ ვუჭერებ და მართალია უკვე იმედი გადამეწურა და ეს ჩემთვის ოჰ! ბატონო, ქალბატონო მაინც ვფიქრობდი თქვენზე, მთელი ცხოვრება, მთელი სიცოცხლე, ქალბატონო, თქვენ ხომ ბელს გეძახდნენ თქვენმა ქმარმა მითხრა, რასაკვირველია სრულებით არ შეცვლილხართ... ოჰ! მაინც, მაინც, ცხვირი დაგვრძელებიათ, გაგბუშტვიათ უცებ ვერც შევნიშნე, ახლა კი ვამჩნევ. საშინლას დაგვრძელებიათ ოჰ! რა სამწუხაროა! განვებ ხომ არ გიქნიათ.. როგორ მოხდა ეს?*⁴¹ (იონესკო 2006 : 148)

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ანალიტიკური ორიენტირები ფრაზაში აზრის მუდმივი წყვეტის შესაძლებლობებს იძლევა. აქ ამ ორიენტირს შორისდებული „ოჰ“ წარმოადგენს. ის ხაზს უსვამს პიესა „სკამებისთვის“ დამახასიათებელ პათეტიკურ ტონს. ეს რიტმული ორიენტირი დისკურსის მთავარ სინტაქსურ არტიკულატორს წარმოადგენს.

საგულისხმოა კრისტიან ტურატიეს-C. Touratier შეხედულება სინტაქსური ორიენტირების შესახებ. იგი აღნიშნავს, რომ ერთადერთი შემომყვანი ზმნის პირობებში ვერ ვილაპარაკებთ ვერც წინადადების ცვლილებაზე და ვერც რიტმული ღირებულების სინტაქსურ ორიენტირებზე (ტურატიე 1994 : 310). აქედან გამომდინარე, ყოველთვის წინადადების ცვლა რეპლიკის ცვლასთან ერთად არ იწვევს რიტმის ცვლილებას. შესაბამისად, რიტმული ორიენტირები არ გულისხმობს წინადადებების მარტივ ცვლას.

სინტაქსური დაქვემდებარებული წინადადებების შემთხვევაში სინთეზურ რიტმზე შეიძლება ვისაუბროთ ქვემოთმოყვანილი ფრაზის სტრუქტურით:

Mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain dont un oncle maternel avait un beau-père dont le grand-père paternel avait épousé en secondes noces une jeune indigène

⁴¹თარგმნა ნინო ლეუაყამ

dont le frère avait rencontré, dans un de ses voyages, une fille dont il s'était épris et avec laquelle il eut un fils qui se maria avec une pharmacienne intrépide qui n'était autre que la nièce d'un quartier-maître inconnu de la Marine britannique et dont le père adoptif avait une tante parlant couramment l'espagnol et qui était. Peut-être, une des petites-filles d'un ingénieur, mort jeune, petit-fils lui-même... (იონესკო 1972: 61).

ჩემს ქვისლს მამის მხრიდან ჰყავდა ერთი ბიძაშვილი, რომლის დედის ძმის სიმამრის ბებიაც მამის მხრიდან მეორე ქორწინებაში იმყოფებოდა ახალგაზრდა აბორიგენტთან, რომლის ძმაც ერთ-ერთი მორიგი მოვზაურობის დროს შეხვდა გოგონას, რომელიც შეუყვარდა და რომელთანაც ვაჟი გაუჩნდა, რომელმაც ცოლად მოიყვანა ერთი გაბედული აფთიაქარი, რომელიც სხვა არავინ იყო, თუ არა დისშვილი ბრიტანეთის ფლოტის უცნობი კვარტერ-მეისტერისა, რომლის მამობილსაც ჰყავდა ესპანურად კარგად მოსაუბრე დეიდა, რომელიც შესაძლოა, იყო ერთ-ერთი შვილიშვილი ნაადრევად დაღუპული ინჟინერისა⁴². (იონესკო 2006 : 46)

ამ დისკურსის ფარგლებში ავტორი სიტყვა „რომელს“ სხვადასხვა ფორმით 22-ჯერ იმეორებს. დაქვემდებარებული წინადადების „რომელი“ უპირისპირდება წინამდებარე წინადადებების დამატებას. მეტყველების ეს ნაწილი რიტმის თვალსაზრისით ძლიერ სინთეზურ ორიენტირს წარმოადგენს.

როდესაც იონესკოს დისკურსში რეპლიკები ან ერთი რეპლიკის შიგნით წინადადებები ურთიერთდამოკიდებულია, ისინი შეიძლება სინთეზურ სინტაქსურ ორიენტირებს მივაკუთვნოთ. ამასთან სემანტიკურად დაუსრულებელი ფრაზებიც სინთეზურ სინტაქსურ ორიენტირებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ცხადია, იონესკო ხშირად იყენებს სინთეზურ ორიენტირებსაც და მათ რიტმის ორგანიზების ერთ-ერთ ეფექტურ საშუალებად აქცევს. თუმცა ანალიტიკურ ორიენტირთა სიჭარბე და მათი პროცენტული უპირატესობა ადრეულ პიესებში აშკარაა.

მაგალითი: *Mrs Parker connaît un épicier roumain, nommé Popesco Rosenfeld, qui vient d'arriver de Constantinople. C'est un grand spécialiste en yaourt. Il est diplômé de l'école*

⁴² თარგმნა შორენა ციცავმა

des fabricants de yaourts d'Andrinople. J'irai demain lui acheter une grande marmite de yaourt roumain folklorique. On n'a pas souvent des choses pareilles ici, dans les environs de Londres(იონესკო 1972 : 13)-*მისტერ პარკერი ერთ რუმინელ ბაყალს იცნობს, სახელად პოპესკო როზენფელდს, რომელიც ეს-ესაა კონსტანტინოპოლიდან ჩამოვიდა. ის იოგურტის დიდი სპეციალისტია. ადრიანოპოლისის იოგურტის მეწარმეთა სკოლის დიპლომს ფლობს. ხვალ წავალ და ერთ დიდ ქოთან რუმინულ ფოლკლორულ იოგურტს ვუყიდი. აჰ, ლონდონის მახლობლად, მსგავს რამეებს იშვიათად თუ იშოვი⁴³.* (იონესკო 2006 : 11)

სინტაქსური ორიენტირების: *Parker, Popesco Rosenfeld, yaourt roumain folklorique* უეცარი გამოჩენა მკვეთრი, მოულოდნელი რიტმის ეფექტს ქმნის. მას შემოაქვს რიტმის მოულოდნელი ცვლა, შეიძლება ითქვას ნახტომის ეფექტიც. მუსიკალურ ტერმინს თუ გამოვიყენებთ, ეს ვარიაციით თანაბარი რიტმის უეცარი ცვლილებაა. ამ ხერხის გარეშე ეს პასაჟი შესაძლოა მონოტონური ყოფილიყო.

ანალოგიური სინტაქსური მიმართებები თანწყობილ დაქვემდებარებულ წინადადებებშიც გვხვდება. ორი დაქვემდებარებული წინადადება, რომელიც ჩართულია მთავარ წინადადებაში და ცენტრალური პოზიცია უკავია, იგი შეკრულია ორმაგი თანწყობილი წინადადებით.

კვლევის შედეგად გამოვლინდა დისკურსის ტიპი, სადაც სინთეზური ორიენტირი მთლიანად გამქრალია და დისკურსს მხოლოდ რიტმული ჯგუფები, რიტმული ორიენტირები მართავს. უმეტესად ასეთ შემთხვევებში დისკურსის საფუძვლად გარკვეულ ბგერათა, სინტაგმათა განმეორება და განმეორების შედეგად აკუსტიკური ეფექტი წარმოადგენს :

Ah !...ri...arri...arri...Ah !...ri...va...arri...arri...le drôle ventre nu...au riz arriva...au riz arriva.Alors on a ...ventre nu...arri...la malle...On a...ah !...arri...ah !...arri...ah !...arri...va...ri(იონესკო1958 :38)

აჰ !...ვიც პა !...პა !...ვიც ვი ვი სასაცილო,შიშველი მუცელი ბრინჯი ბრინჯი...

⁴³თარგმნა შორენა ციციანაძე

ვი შიშველი მუცელი ვი ჩემოდანი ჰა ! ჰა !!...ვი ვი ჰა !...ვი ვიც⁴⁴. (იონესკო 2006 :129)

როგორც მაგალითიდან ჩანს, ტექსტი სრულიად მოკლებულია შინაარსს. ამ მაგალითში ფონემათა თანმიმდევრობა უკვე არ წარმოადგენს აზრის მატარებელ ერთეულს. იგი ფონემათა და მორფემათა უბრალო განმეორებაა. შესაბამისად, დისკურსი სრულიად მოკლებულია სემანტიკურ ღირებულებას. აქ შეიძლება ავტორის მიერ გამოგონილ აბსტრაქტულ ლექსიკურ ჯგუფებზე ვილაპარაკოთ.

შემდეგ მაგალითში დიალოგის მთლიანობას ყოველ რეპლიკაში აზრის წყვეტა განაპირობებს. აქ თავისთავად დისკურსის ერთი საერთო თემის არარსებობა განაპირობებს ერთ დიალოგში ურთიერთგამომრიცხავ შეტყობინებათა გაერთიანების შესაძლებლობა. ამ მაგალითში ანალიტიკური ორიენტირებით ავტორი აზრობრივ დონეზე შეუთავსებელი წინადადებების შეთავსებას ახდენს და დისკურსს თავისებურ სინტაქსურ დინამიზმს ანიჭებს.

-J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette.

-Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais.

-La maison d'un Anglais est son vrai palais.

-Je ne sais pas assez d'espagnol pour me faire comprendre.

-Je te donnerai les pantoufles de ma belle-mère si tu me donnes le cercueil de ton mari.

--Je cherche un prêtre monophysite pour le marier avec notre bonne.

--Le pain est un arbre tandis que le pain est aussi un arbre, et du chêne naît, tous les matins à l'aube.

--Mon oncle vit à la campagne mais ça ne regarde pas la sage-femme.

--Le papier c'est pour écrire, le chat c'est pour le rat. Le fromage c'est pour griffer.

(იონესკო 1972 : 73)—*მე მირჩვენია მინდვრის ჩიტი ურიკის წინდას.*

⁴⁴თარგმნა ნინო ლეჟავამ

-სასახლის რძეზე მე არ გავცვლი ჩემს სახლის მჭლე ხორცს.

-ინგლისელისთვის მისი სახლი არის სასახლე.

-იმდენი ესპანური არ ვიცი, რომ გასაგებად ვილაპარაკო.

-ჩემი დედამთილის ფოსტლებს შენი მეუღლის კუბოში გავიცვლი.

-მონოფიზიტ მღვდელს ვეძებ, რომ ჩვენს მოახლეზე დავაქორწინო.

--პური ხე არის, მაშინ როცა პურიც ხე არის და მუხიდან მუხა ჩნდება ყოველ დილას, გამთენიისას.

-ბიძაჩემი სოფელში ცხოვრობს, მაგრამ ბებიაქალს ამას არავინ ეკითხება.

--ქალაქი საწერადაა, კატა-ვიროხისთვის, ყველი-საფხაჭნად.⁴⁵ (იონესკო 2006 : 56)

სწორედ ასეთი რიტმული ორიენტირები იონესკოს ენობრივ მახასიათებელს, მისი ენის სპეციფიკასა და ორიგინალობას წარმოადგენენ. ამ შემთხვევაში დისკურსს საერთო კონტექსტი არა აქვს, როგორც შეტყობინების გადაცემის აუცილებელი პირობა. დრამატურგი შეტყობინების შესრულების სხვა ხერხს მიმართავს. ასეთი ხერხი კი დისკურსისათვის რიტმული დინამიკის მინიჭებაა. ასეთ შემთხვევებში იონესკოსთან რიტმი ჩვეულებრივზე მეტად დინამიკურია. ერთი და იმავე სიდიდის ფრაზები ზემომოყვანილ დისკურსში ინტენსიურ, სიმეტრიულ და რიტმულ ხაზს ქმნიან. აქ აშკარაა მაქსიმალური რიტმული ინტენსივობა შეუსაბამო სინტაგმებით: *du lait dans un palais -სასახლის რძე, le pain est un arbre -პურის ხე, le fromage c'est pour griffer -ყველი-საფხაჭნად.* ავტორს სემანტიკური თვალსაზრისით შინაარსის დონეზე განხეთქილება შემოაქვს. ავტორის ეს მიზანმიმართული ლინგვისტური ხერხი დიალოგის მაქსიმალურ დინამიზაციას ემსახურება.

შემდეგი მაგალითი ასევე სემანტიკურ დონეზე შეუთავსებელ სინტაგმათა შეთავსების მცდელობას წარმოადგენს:

-...une jeune femme s'est asphyxiée, la semaine dernière, elle avait laissé le gaz ouvert.

⁴⁵თარგმნა შორენა ციციავა

-Elle l'avait oublié ?

--Non, mais elle a cru que c'était son peigne.

-Ces confusions sont toujours dangereuses ! (იონესკო 1972 : 52)

- ახალგაზრდა ქალი გაიგუდა, გაზის ონკანი დატოვა ღია ..

-დაკეტვა დაავიწყდა ?

--არა თავის სავარცხელში შეეშალა.

-ასეთ შეცდომები ყოველთვის საბედისწეროა⁴⁶. (იონესკო 2006: 40)

დასკვნა

რიტმის, როგორც გამოსატვის ფორმა, იონესკოსთან მხოლოდ და მხოლოდ თეატრალური წარმოდგენისათვის გათვლილი ელემენტის ფუნქციონირებას სცილდება და მწერლის ლინგვიტური კანონზომიერების სახეს იძენს. აშკარაა, რომ რიტმი და აკუსტიკური ეფექტი იონესკოსთან მარტივ იმპროვიზაციას არ წარმოადგენს.

რიტმისა და აკუსტიკური შესაძლებლობების გამოყენებით დრამატურგი ახალ საკომუნიკაციო ფორმას ქმნის. პოეზიასთან აშკარა სიახლოვის მიუხედავად, იონესკოსეული რიტმი წმინდა პროზაული ტიპისაა. დრამატურგის ადრეულ პიესებში დისკურსს არ აქვს წმინდა სახით მეტრი, ზომა. ამ ტიპის რიტმს უფრო თავისუფალი რიტმი შეიძლება ვუწოდოთ. თავისუფალი, არათანაბარი რიტმი იონესკოს ენის დრამატურგიული მახასიათებელია.

რიტმის ფონეტიკური თვალსაზრისით შესწავლამ გამოავლინა კონსონანტურ-ვოკალური მწკრივები და პროსოდიული ჯაჭვები, რომელსაც დრამატურგი მეტი სიხშირით მიმართავს. ყველაზე ხშირად განმეორებად ფონემებს შორის გამოვყავით [x], [p], [f], [g], [k], [m] [ŋ] მწკრივები. გამოვლინდა [m], [n] [x] სონანტა გამოყენების სიხშირე. კონსონანტურ-ვოკალური მწკრივებით იონესკო დისკურსს რიტმულობას ანიჭებს. აშკარაა, რომ დრამატურგი საკუთარ რიტმულ პარადიგმებს ქმნის. ეს უკანასკნელი მარცვალთა CV თანმიმდევრობითაა წარმოდგენილი. ამასთან აღსანიშნავია, რომ ფრანგულ

⁴⁶თარგმნა შორენა ციციავმა

ფონოლოგიურ სისტემაში სონანტები მუსიკალურ ტონს ქმნიან. იონესკო ენის ამ მახასიათებელს ეფექტურად იყენებს. იონესკო მაქსიმალურად მიმართავს ყველა რიტმულ საშუალებებს: ფონემის, ლექსემის განმეორების, მთელი პასაჟის საერთო რიტმს. ამ ტიპის დისკურსის მსგავსება მუსიკასთან აშკარაა, რეპლიკები მუსიკალური ფრაზების მსგავსად ერთმანეთს ენაცვლება.

რიტმი იონესკოსთან არ წარმოადგენს ფონემათა მარტივ განმეორებას, იგი ფუნქციურია და ბგერითი ასოციაციებით ავტორი პირველ რიგში აკუსტიკური ეფექტის შექმნას ცდილობს. თუმცა რიტმის გამოყენება სცილდება აკუსტიკურ დონეს და უახლოვდება მნიშვნელობის მქონე. რიტმული ჯგუფები ხშირად განუყოფელია მნიშვნელობის მქონისაგან. თუმცა ფონეტიკური ანალიზის შედეგად გამოვლინდა, რომ რიტმის მეშვეობით დრამატურგი ხშირად დისკურსის შინაარსის აბსტრაქტირებას ახდენს.

რიტმის მეშვეობით იონესკოს დისკურსში შეუსაბამო, დაპირისპირებული ცნებები შეთავსებადი ხდება. სიტყვათა დიდი ნაწილი დეზაქცენტუაციას განიცდის, მეტიც ფრანგული ენის ბუნებრივი მახვილი ფრაზაში ხშირად არ არის შენარჩუნებული.

რიტმის თვალსაზრისით დისკურსის დინამიზმის გაანალიზებამ დაგვანახა, რომ ავტორი არაერთხელ მიმართავს სინტაქსურ ორიენტირებს. ამ თვალსაზრისით მასალის შესწავლამ გამოავლინა არაერთი მაგალითი, სადაც აშკარაა სინტაქსურ ორიენტირთა კონცენტრაცია. სინთეზურ ორიენტირებთან შედარებით, ანალიტიკურ ორიენტირთა გამოყენების გაცილებით მეტი მაგალითი გვხვდება. აშკარაა, რომ იონესკოს დისკურსში მეტია ანალიტიკური ორიენტირები, რაც უპირატესად აზრის სინტაქსური თვალსაზრისით სრულიად მოულოდნელად გაგრძელებასა და დასრულებაში გამოიხატება.

III.ლიტერატურული ხერხები იონესკოს დისკურსში

3.1.კოკალანი, დისოციაცია

ამ თავში მიმოვიხილავთ იონესკოს ადრეული პიესების დისკურსი მხატვრული ხერხების თვალსაზრისით. ეს მხატვრული ხერხებია :1)ვერბიგერაცია : პარაგრაფია, პარაფაზია, პარაგრამატიზმი. 2)გემინაცია 3)პარაგრამა 4)პარონომაზი 5)კაკოლოგია 6)დისოციაცია 7)კოკალანი.

იონესკოსთან განსაკუთრებულად ხშირიაწინადადების შიგნით ან მთელ პასაჟში აზრის წყვეტა. იგი ხშირად მიმართავს შეწყვეტილ დიალოგს, რომელიც პაროდის უპირატესი მხატვრული ხერხია. აქვე აღვნიშნავდით, რომ ჟანრების აღრევა და პიესებისათვის შეუსაბამო ქვესათაურების მინიჭება იონესკოს ადრეული პიესების ერთ-ერთი მახასიათებელია. მაგალითად: „მელოტი მომღერალი ქალი“-ანტი-პიესაა, „გაკვეთილი“-კომიკური დრამა, „სკამები“-ტრაგიკული ფარსი.

ენას, ისევე, როგორც მოქმედებას დაუკარგავს თანმიმდევრულობა. მართალია, აბსურდი უარყოფს ფსიქოლოგიას, თუმცა აქ სხვა, როგორც ფროიდი მიიჩნევს, მეორე მხარის ფსიქოლოგიაზე აქცენტი გადატანილი, რაც პერსონაჟებისა და მათი მეტყველების წინააღმდეგობრობაში გამოიხატება. მოქმედება, საქციელი და ენა ერთნაირად წინააღმდეგობრივია.

ნორმისაგან გადახრა სისტემატიზირებულია. ამისათვის დრამატურგი ხშირად სესხულობს ბავშვური ენისათვის დამახასიათებელ სამეტყველო ჩვევებს. როგორია იონესკოსთან ამ „გადახრის“ კანონზომიერება? რა საკომუნიკაციო ხერხებით სარგებლობს იგი?

იონესკოს დრამატურგიას, მის საკომუნიკაციო ხერხებს ხშირად ბუნუელის ფილმებს ადარებდნენ, სადაც ყოველი წამოწყებული ამბავი, ფილმის შემთხვევაში ინტრიგა მყისიერადაა მიტოვებული. ადრეულ პიესებში დისკურსის კვლევა ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით ბევრი მაგალითი გამოავლინა, როდესაც ერთი დიალოგის ფარგლებში პერსონაჟები ხშირად ერთი აზრიდან მეორეზე გადადიან, ისე, რომ წინადადებებს შორის არანაირი კავშირი არ არსებობს. ეს ხერხი ხშირად სიტყვათა თამაშს ემსგავსება. დიალოგის შინაარსი უთავბოლო, არეულია. საქმე ეხება ლიტერატურაში

დიდი ხნის ტრადიციის მქონე მხატვრულ ფიგურას კოკალანს(Coq-à-l'âne)⁴⁷. ამ ხერხის გამოყენებისას დისკურსი არათანმიმდევრულია. ფრანგულ ენაში არსებობს გამოთქმა: passer du coq à l'âne, რაც უმიზეზოდ და დაუფიქრებლად ერთი თემიდან მეორეზე გადასვლას ნიშნავს (ქადეიშვილი 1999 :540). კოკალანი ემსახურება რიტმის ცვალებადობას, თუმცა ამ ხერხის ხანგრძლივმა გამოყენებამ შეიძლება მკითხველი დაღალოს. ამ მხატვრულ ხერხს ეკიე-E.Quillet განმარტავს, როგორც უთაბოლო საუბარს. პ.რობერტი-P.Robert მიიჩნევს, რომ ეს თემიდან თემაზე გადახტომაა გადასვლების გარეშე. სხვა განმარტებას იძლევა კ.ბენაკი-K.Benac, რომლისთვისაც კოკალანი არათანმიმდევრული, ზოგჯერ ყოველგვარ აზრს მოკლებული დისკურსია შესაბამისობების გარეშე.

ქვემოთმოყვანილი ნაწყვეტი „გაკვეთილიდან“ ამის საუკეთესო ილუსტრაციაა:

Le Professeur-Résumons : pour apprendre à prononcer, il faut des années et des années. Grâce à la science, nous pouvons y arriver en quelques minutes.....

L'élève-J'ai mal aux dents(იონესკო 1972 : 123).

მასწავლებელი: აქედან დასკვნა: წარმოთქმაში რომ დაოსტატდეთ, საჭიროა წლები და კიდევ ერთხელ, წლები. მეცნიერების დახმარებით კი შეგვიძლია წარმოთქმა რამდენიმე წუთში დავხვეწოთ. მოსწავლე: კბილი მტკივა(იონესკო 2006 : 95)⁴⁸.

დიალოგში ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად ორი სხვადასხვა შინაარსი ვითარდება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მოსწავლე და მასწავლებელი სულაც არ სხედან ერთ ოთახში, ერთ მაგიდასთან, ვინაიდან ერთი საუბრობს მეცნიერების სასიკეთო მხარეებზე, მეორე კი თითქოს სტომატოლოგთან იმყოფება. ეს დიალოგი ორი მონოლოგის ხელოვნურ გაერთიანებას უფრო ჰგავს, ვიდრე თანამოსაუბრეთა დისკურსს. ავტორი ამ ხერხს მე-10 რეპლიკის *Ah oui?...J'ai mal aux dents*(ვაი, კბილი მტკივა) (იონესკო 1972 : 125) ჩათვლით მიმართავს.

⁴⁷ Coq-à-l'âne-მამლიდან ვირზე

⁴⁸ თარგმნა ქეთევან კვანტალიანი

ბერნარ დუპრიეს-Bernard Dupriez მოსაზრებით, რომელსაც ის მხატვრული ხერხების განმარტებით ლექსიკონში იძლევა, კოკალანი მხატვრული ფიგურაა, რომელიც ერთი დიალოგის ფარგლებში ხორციელდება და ხშირად სიტყვათა თამაშს წარმოადგენს. მკვლევრის შეხედულებით, კოკალანი განსხვავდება თემიდან უბრალო გადახვევისაგან, ვინაიდან ეს უკანასკნელი შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ საუბარი იმავე თემის ფარგლებში გრძელდება, კოკალანისაგან განსხვავებით, სადაც დისკურსის ძაფი სრულიად გაწყვეტილია. ამ ტიპის დიალოგს დუპრიე ორი მონოლოგის ინტერფერენციას უწოდებს(დუპრიე 1984 :134). ჟან კოენი-J. Cohen კოკალანს განმარტავს, როგორც „ერთი იდეიდან მეორეზე გადასვლას, რომელსაც საწყის იდეასთან არავითარი კავშირი არ აქვს“(კოენი 1966 :167).

კოკალანის გამოყენებისას აშკარაა, რომ იონესკო მას არ განიხილავს, როგორც მარტივ მხატვრულ ფიგურას. ამ ხერხით ავტორი პერსონაჟების რეპლიკებით მათ ქვეცნობიერ იდეას ან ზოგ შემთხვევაში იდეათა ნაკადს გადმოსცემს.

Mme Martin: Grâce à vous, nous avons passé un vrai quart d'heure cartésien.

Le pompier : A propos, et la Cantatrice chauve ?(Ionesco 1972 : 70).

ქ-ნი მარტინი: თქვენი წყალობით ნამდვილი კარტეზიანული თხუთმეტი წუთი გავატარეთ.

მეხანძრე: პო, მართლა, მელოტი მომდერალი ქალი როგორ არის?- ამბობს მეხანძრე პიესაში „მელოტი მომდერალი ქალი“(იონესკო 2006: 53)⁴⁹.

აღსანიშნავია, რომ პიესის სათაურში გამოტანილი ეს გამოთქმა შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ მელოტი მომდერალი ქალი მთავარი მოქმედი პირია. მკითხველი, თუ მაყურებელი დამკვიდრებული ლიტერატურული ტრადიციის მიხედვით, როცა ნაწარმოები მთავარი გმირის სახელს ატარებს, მთელი პიესის მანძილზე „მთავარ პერსონაჟს“-მელოტ მომდერალ ქალს ელის. ამ ე.წ. პერსონაჟის მოქმედების არეალი კი მხოლოდ მეხანძრის ერთადერთი რეპლიკით შემოიფარგლება.

⁴⁹თარგმნა შორენა ციციავამა.

ამავე მიზნით დრამატურგი ხშირად მიმართავს ანტიფრაზას, რაც თავისთავად სიტყვის საპირისპირო მნიშვნელობით გამოყენებაა. მაგალითად : *Je suis d'un naturel très gai-მხიარული ბუნების ვარ*⁵⁰(იონესკო 1954 :63). დრამატურგი დიდსაკალით მიუთითებს, რომ პერსონაჟმა ეს სიტყვები სამგლოვიარო ტონით უნდა წარმოთქვას. ეს ფრაზა, თავისთავად ტონალობის დონეზე დისოციაციასაც გულისხმობს. აქ იონესკო ტონალობას იყენებს, რათა სიტყვას განსხვავებული ღირებულება მიანიჭოს. ამ შემთხვევაში ნიშანი უცვლელია, მას მხოლოდ სხვა ღირებულება აქვს მინიჭებული.

იონესკო ხშირად უპირისპირებს ერთმანეთს აზრსა და ხატს, რითაც ეფექტურ მხატვრულ სურათს წარმოგვიდგენს. დრამატურგი ერთ აღმნიშვნელს მეორე, ცრუ აღმნიშვნელით ჩაანაცვლებს, ამასთან ერთ აღმნიშვნელს ზოგჯერ უსასრულო რაოდენობის აღსანიშნი შეესაბამება.

მხატვრული ხერხებიდან, რომელსაც იონესკო უპირატესობას ანიჭებს, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დისოციაცია. დისოციაცია წინადადების შიგნით სისტემატური კავშირის წყვეტაა. ქვემდებარე და შემასმენელი ერთმანეთისაგან სემანტიკურად გათიშულია, რადგან მათ ერთმანეთისაგან შეუთავსებელი ჯგუფებიდან ირჩევენ (ზუმტოპი 1972 : 141). თუმცა დეფინიცია შეიძლება გაფართოვდეს ნებისმიერ სინტაქსურ კომბინაციამდე, რაც იმას ნიშნავს, რომ ის ნებისმიერი სემანტიკურად შეუთავსებელი ტერმინების შეთავსებას გულისხმობს.

დისოციაცია შედარებით ახალი ხერხია, თუმცა მისი წინამორბედი ფორმებია ფატრეში და კოკალანში. სემანტიკური კავშირის წყვეტა ყოველთვის სიტყვათა მნიშვნელობის დონეზე არ ხორციელდება. ვოლტერიც იყენებს მსგავსს მხატვრულ ხერხს სიტყვათა ადგილების არევით, ქრონოლოგიური შეუსაბამობით, ბგერითი დაახლოებით. იონესკოს ძალიან უყვარს კონტრასტულობა. ის ხშირად აშორებს ერთმანეთს სიტყვასა და მოქმედებას, ტექსტსა და მიზანსცენას. ამის შესახებ დრამატურგი თავად აკეთებს განმარტებას: „უაზრო, აბსურდულ, კომიკურ ტექსტს შეიძლება დაურთო დიდი, საზეიმო, მნიშვნელოვანი მიზანსცენა. სამაგიეროდ, იმისათვის, რომ თავიდან აიცილო სიცილისაგან გამოწვეული ცრემლები, სენტიმენტალობა,

⁵⁰ თარგმანი ჩენია.

დრამატულ ტექსტს შეიძლება კომიკური შესრულება დაურთო, რომელიც უფრო მეტად გაუსვამს ხაზს პიესის ტრაგიკულობას. შუქი სიბნელეს უსვამს ხაზს, სიბნელე შუქს“(იონესკო 1966 : 61).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხშირია დისოციაციის შემთხვევები. აქ გამოვყოფთ ორი ტიპის დისოციაციას:

1)კავშირის წყვეტა სიტყვის შინაარსისა და გამოხატულების პლანს შორის. აქ დრამატურგი ყოველთვის ლექსემის გათიშვით არ აღწევს სასურველ შედეგს.

2)ხშირია კავშირის წყვეტა, რომელსაც პუბლიკა დისკურსსა და ნაგულისხმევ რეალობას შორის ამყარებს. ამ ტიპის კავშირის წყვეტა ბიძგს აძლევს, აცოცხლებს კონტექსტს და მოქმედებს ტექსტის განვითარებაზე.

პეტერ ზუმტორი-P.Zumthor დისოციაციას განმარტავს, როგორც აზრის სისტემატურ წყვეტას. მაგალითად, ერთი წინადადების ფარგლებშიც კი, შეიძლება მოხდეს ქვემდებარისა და შემასმენლის სემანტიკური დისოციაცია, თუკი მათ ერთმანეთისთვის შეუთავსებელი კლასემების (classème) მწკრივიდან ავირჩევთ (ზუმტორი 1972 : 141). მარკ ანჟენო-M.Angenot ცნებას აფართოებს და მიიჩნევს, რომ დისოციაცია ნებისმიერ სინტაქსურად შეუთავსებელ კომბინაციაშია შესაძლებელი (ანჟენო 1967 :127-176).

ემპირიული მასალის გაანალიზების შედეგად გამოვლინდა რამდენიმე ტიპის დისოციაცია :

ა)კავშირის წყვეტა ლექსემების დონეზე;

ბ) კავშირის წყვეტა სიტყვასა და მოქმედებას შორის;

გ) ტონის დისოციაცია;

დ) სცენებს შორის დისოციაცია.

ჩვენი კვლევა დისოციაციის პირველ სამ ტიპს შეეხება. კლასიფიკაციის ბოლო ტიპი, რომელიც სცენებს შორის დისოციაციას წარმოადგენს, ერთი სცენიდან მეორეზე გადასვლისას არათანმიმდევრულობაში გამოიხატება. მისი ანალიზი ამ ეტაპზე ჩვენი დისერტაციის ინტერესს არ წარმოადგენს.

პირველი ტიპის დისოციაცია სემანტიკურ დონეზე ხორციელდება და მას სხვაგვარად სემანტიკური ტიპის დისოციაციაც შეიძლება ეწოდოს. რაც შეეხება რიტმულ დისოციაციას მათში უპირატესად ფონემათა, მარცვალთა და ლექსემათა გადანაწილება მოიაზრება, რომელიც უკვე დისეტრაციის II თავში განვიხილეთ.

დისოციაცია, როგორც დისკურსის, ასევე მოქმედების დონეზე აღსანიშნაა გადანაცვლებასა და მოულოდნელის შემოყვანას გულისხმობს.

Ah, mes petits-enfants...Voulez-vous un conseil?...Ah...crotte (იონესკო 1954 : 54)-*ო, ჩემო შვილიშვილებო... გინდათ რჩევა მოგცეთ ?...პო, ეშმაკმა დაღაახვროს !⁵¹*

ერთი ფრაზის ფარგლებში ორი ტონის: გულთბილი და საღანძღავი ტონის მონაცვლეობა კომიკურ ეფექტს ქმნის.

თავად იონესკოს მოსაზრება ამყარებს და ადასტურებს იმ უპირატესობას, რასაც დრამატურგი დისოციაციას ანიჭებს: „თუკი თეატრალურ პიესას ვწერ და არა რომანს, ან ესეს, ეს იმიტომ, რომ ესე და რომანი აზრის თანმიმდევრულობას მოითხოვს, მაშინ როცა თეატრალურ პიესაში შეიძლება არათანმიმდევრულობა სრულად გამოიყენო (ბონფოი 1966 : 72). იონესკოსთან მართლაც ხშირადაა დარღვეული აზრის მთლიანობა. ფუნქციურად დაუსრულებელი საკომუნიკაციო ერთეულების შექმნა, რომელიც ხშირად სრულიად არ შეესაბამება კონტექსტს და მისგან ცალკე მდგომად აღიქმება, იონესკოს უპირატესი დრამატურგიული ხერხია. ამისათვის ის იყენებს: დისოციაციას, კოკალანს, ანტიფრაზას, პარონიმებს, ვერბიგერაციას და ა.შ.

მსგავსი ტიპის გამოთქმებში ავტორი თავს უყრის სხვადასხვა სემანტიკური ჯგუფის სიტყვებს. მაგალითად:*À tout le monde, aux voisins, aux flics!* (იონესკო 1954 : 58)-*ყველას, მეზობლებს, პოლიციელებს !⁵²*

Tes parents, tes vêtements, ta soeur, tes grands-parents(იონესკო 1954 : 36)-*შენი მშობლები, ტანსაცმელები, ბებიები და ბაბუები⁵³.*

⁵¹თარგმანი ჩვენია.

⁵²თარგმანი ჩვენია.

⁵³იქვე

პიესაში „ჟაკი ანუ მორჩილება“ მთავარი პერსონაჟი-ჟაკი ითხოვს, რომ მისი საცოლვე უფრო უმნო იყოს, რომ ის საკმარისად უმნო არ არის. კონტექსტში სიტყვის *moche* (უმნო) გვერდით მოსალოდნელი სინონიმის *laid*-ს (*მახინჯი*) ნაცვლად გვხვდება *lait* (*რძე*). ბოლოკიდური ფონემა [d] ჩანაცვლებულია [t] ფონემით. ერთი აპიკალური ხშული ჩანაცვლებულია მეორე აპიკალური ხშულით. მსგავს მოვლენასთან გვაქვს საქმე სიტყვა *salaud*-ს შემთხვევაში. დრამატურგის მიერ გამოყენებული ხერხი არ აისახება წარმოთქმისას, თუმცა პიესის წაკითხვა ამ კუთხით შთაბეჭდილებას ამდიდრებს. მაგალითად: *...Tu nous as ignoblement menti, menti, menti ! A la menthe !* (იონესკო 1954 : 61)- *შენ საზიზღრად მოგვატყუე, მოგვატყუე, მოგვატყუე ! პიტნა !*⁵⁴

Je suis la gaité dans le malheur...le travail...la ruine...la désolation....le pain, la paix, la liberté, le deuil et la gaité (იონესკო 1954 : 63)-*უბედურებაში სიხარული ვარ.....სამუშაო, ნანგრევი, დარდი, პური, მშვიდობა, თავისუფლება, გლოვა და მხიარულება ვარ*⁵⁵.

Je suis la gaité de la mort dans la vie...la joie de vivre, de mourir (იონესკო 1954 : 64)-*სიკვდილის სიხარული ვარ სიცოცხლეში, სიცოცხლის, სიკვდილის სიხარული*.⁵⁶

ლექსემათა დონეზე დისოციაციას უშუალოდ უკავშირდება სინტაგმატურ მიმართებათა რღვევა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მეტყველების პათოლოგიაში ცნობილია, ნიშნებს შორის ჰორიზონტალურ მიმართებათა რღვევა. ამასთან, ნიშანთა შორის არსებული ვერტიკალური მიმართებებიც ირღვევა და შესაძლებელია დიაგონალური მიმართების ჩამოყალიბება (გამყრელიძე 2008 :18-21). ამ მოსაზრებას თამაზ გამყრელიძის მიერ შემუშავებული სქემის საფუძველზე წარმოვადგენთ. მეცნიერის მიერ შემოთავაზებული სქემის ანალოგიით, ვეცადეთ იონესკოს დისკურსში ამ მიმართებათა რღვევა თვალსაჩინოდ გვეჩვენებინა. აღსანიშნავია და აღმნიშვნელს შორის დიაგონალური მიმართების მაგალითია, როდესაც დედა ზრდასრულ ვაჟს

⁵⁴ თარგმანი ჩვენია

⁵⁵ იქვე

⁵⁶ იქვე

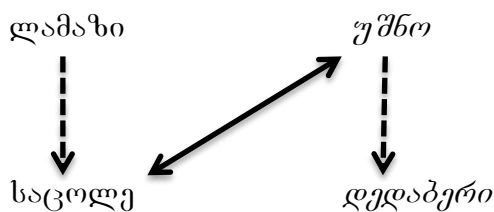
საცოლეს აცნობს. ის შვილს საცოლეს სათამაშოსავით სთავაზობს. ამასთან ყურადღებას იქცევს დედის მიმართვის ფორმა ვაჟისადმი :

Mon chou, tu la vois, elle est à toi, ta petite mariée... (იონესკო 1954 : 57)-ჩემო საყვარელო, ხომ ხედავ, ის შენია, შენი საცოლე...⁵⁷

ზრდასრული ვაჟი -ბავშვი

ჩემო საყვარელო

შემდეგ მაგალითში სხვა დენოტაცია გამოყენებულია: ვაჟი მოითხოვს მისი საცოლე უფრო უშნო იყოს. როგორც წესი, საცოლეს, როგორც აღმნიშვნელს „ლამაზი“ უფრო შეესაბამება, ვიდრე უშნო. აქ კი ავტორი არღვევს აღმნიშვნელებსა და აღსანიშნებს შორის ჰორიზონტალურ მიმართებას და კვლავ დიაგონალური მიმართებით ეფექტურ სურათს ქმნის.



ვაჟი, რომელიც საბოლოოდ ანტიგმირად ყალიბდება, ამ გზით უპირისპირდება საზოგადოებას. ამას ემატება ერთი საინტერესო მომენტი, რომელიც უფრო აძლიერებს იონესკოს მხატვრულ ხერხს. ეს სხვა პერსონაჟების გულგრილობაა ვაჟის აბსურდული მოთხოვნისადმი. იონესკოს მიგნება ემოციურად ზემოქმედებს მაყურებელზე. მას ხშირად მიმართავს დრამატურგი. მსგავსი ტიპის მაგალითები საკმაოდ ბევრია მწერლის ადრეულ პიესებში.

ქმარი სიყვარულით მიმართავს ცოლს :

Oh ! mon petit poulet rôti, pourquoi craches-tu du feu ! (იონესკო 1972 :21)

ოჰ, ჩემო შემწვარი წიწილაკ, რატომ აფრქვევ ცეცხლს ! (იონესკო 2006 :17)⁵⁸

მაგალითი I

-Des valets, des patrons!

-მსახურები, პატრონები !

⁵⁷თარგმანი ჩვენია.

⁵⁸თარგმნა შორენა ციციავამა.

-Des diplomates. – დიპლომატები.
 -De la laine à tricoter – საქსოვი შალი
 -Des poireaux et des oignons – პრასები და ხახვები
 -Des banquiers et des cochons..... – ბანკირები და ღორები.....⁵⁹.
 (იონესკო 1954 :106-107)

მაგალითი II

-Il faut toujours penser à tout- ადამიანმა ყოველთვის ყველაფერზე უნდა იფიქროს.
 -Le pafond est en haut, le plancher est en bas. – ჭერი მაღლაა, იატაკი-დაბლა.
 -Quand je dis oui, c'est une façon de parler. – თუკი ვამბობ „დიახ“, ესე იგი ლაპარაკის მანერა მაქვს ასეთი.
 -A chacun son destin. – ყველას თავისი ბედისწერა აქვს.
 -Prenez un cercle, caressez-le, – თუ გინდათ, წრე მანკიერი გახდეს, il deviendra vicieux..... აიღეთ და მოეფერეთ !⁶⁰
 (იონესკო 1972 : 72) (იონესკო 2006 : 55)

Ce n'est pas la faute de notre fille, ce n'est pas la faute de notre fille. Ce n'est pas parce que'elle est unique qu'elle est stérile(იონესკო 1954 : 87)-*ჩვენი ქალიშვილის ბრალი არ არის, ჩვენი ქალიშვილის ბრალი არ არის. ის უნაყოფო იმიტომ არ არის, რომ დედისერთაა.*⁶¹

⁵⁹ თარგმანი ჩვენია.

⁶⁰ თარგმნა შორენა ციციავამა

⁶¹ თარგმანი ჩვენია.

ამ ტიპის მაგალითებს ჩვენ დისოციაციად მივიჩნევთ, თუმცა ამ შემთხვევაში ძნელია მკვეთრი ზღვარის გავლება დისოციაციასა და იონესკოს არანაკლებ გამორჩეულ სხვა მხატრულ ხერხ--ვერბიგურაციას შორის. აქ იონესკოს ენობრივი რეცეპტის უმთავრესი კანონი იჩენს თავს: ფორმა განდევნის შინაარსს. თუმცა როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ ხერხს შინაარსობრივი დატვირთვაც აქვს და ხშირია შეუთავსებელი ლექსემების დაკავშირებით მათი სემანტიზაციის მცდელობა. ზემომოყვანილი მაგალითი სხვა არაფერია, თუ არა ენობრივი კოშმარი, რომელსაც იონესკო მის შემოქმედებაში ეფექტურად იყენებს.

ამ ენობრივ კოშმარს, რომელსაც იონესკო მის ენობრივ კანონზომიერებად აქცევს, უშუალოდ უკავშირდება მწერლის მეორე კანონი--მაყურებლის პროვოკაცია და ხშირად მისი შოკირებაც კი. ერთი შეხედვით იონესკო უარყოფს არისტოტელესეულ თეატრს, თუმცა სწორედ ამ თეატრის, კლასიკური თეატრის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებელსა და მოთხოვნას იყენებს, რაც მაყურებლის შოკირება, მისი სულით-ხორცამდე შექვრავს.

რაც შეეხება შეტყობინების დამახინჯებას ფონემათა და მორფემათა ჩანაცვლების გზით, ბუნებრივი ენისათვის დამახასიათებელი სიტყვების გამო, იგი ადვილი გასასწორებელია. დამახინჯებული შეტყობინება შეიძლება ადვადგინოთ კონტექსტით, უშუალო გარემოცვით(გამყურელიძე 2003:43-47).

ძოგად ენობრივი ფენომენიდან გამომდინარე იონესკოს მიერ გამოყენებული მიდგომები შეტყობინების დამახინჯებასთან დაკავშირებით გაუგებრობასა და ინფორმაციის დაკარგვას არ იწვევს. მწერალი წერს: „ბავშვი, რომელიც სამყაროს მოეწვინება, აქვს თავი და ფეხები. მაშინაც კი თუ მახინჯია, თუ ცოცხალია, [...] ინტერესის და არსებობის ღირსია“ (იონესკო ციტირებული ბონფოის მიერ 1966 : 102). თუმცა ამ სახეცვლილი, დამახინჯებული სახით გადმოცემული ინფორმაციის შემთხვევაში ხშირია კომუნიკაციის დარღვევა, გადმოცემული შეტყობინების არასწორი გაგების ალბათობა.

შეტყობინების გადმოცემისას შეცდომა, დამახინჯება ე. წ. ხმაური ხშირად გვხვდება იონესკოსთან. მაყურებელი კომუნიკაციის პროცესში წინააღმდეგობას აწყდება. მას უწევს ამ ენის დეკოდირება, თუმცა დრამატურგის მიერ ამ მეთოდის ხშირი გამოყენება, მისი სისტემატიზირება

მაყურებელსა თუ მკითხველს საბოლოოდ აიძულებს შეეჩვიოს და გააშიფროს დრამატურგის ენა ე.წ. „კოდირებულ შეტყობინებათა“ სისტემა (გამყრელიძე 2003:45-46). შესაბამისად, მწერლის მიერ ამ ხერხის სისტემატიზირება მკითხველს ამ ტიპის შეტყობინების „უშეცდომოდ დეკოდირებასაც“ აიძულებს.

იონესკოსთან ხშირია სინტაქსური დაქვემდებარების რეპროდუცირება, რომელიც ლიტერატურულ ხერხებს შორის კიბის (Escalier) სახელითაა ცნობილი. კიბის გამოყენების ყველაზე მარტივი მაგალითია, როდესაც ერთი არსებითი სახელი განსაზღვრულია ახალ-ახალი მიმართებით. ეს მხატვრული ხერხი შეიძლება უსასრულოდ გაგრძელდეს. მაგალითად:

Mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain dont un oncle maternel avait un beau-père dont le grand-père paternel avait épousé en secondes noces une jeune indigène dont le frère avait rencontré, dans un de ses voyages, une fille dont il s'était épris et avec laquelle il eut un fils qui se maria avec une pharmacienne intrépide qui n'était autre que la nièce d'un quartier-maître inconnu de la Marine britannique et dont le père adoptif avait...

(იონესკო 1972 : 61)-*ჩემს ქვისლს მამის მხრიდან ჰყავდა ერთი ბიძაშვილი, რომლის დედის ძმის სიმამრის ბაბუაც მამის მხრიდან მეორე ქორწინებაში იმყოფებოდა ახალგაზრდა აბორიგენტთან, რომლის ძმაც ერთ-ერთი მორიგი მოგზაურობის დროს შეხვდა გოგონას, რომელიც შეუყვარდა და რომელთანაც გაუჩნდა ვაჟი, რომელმაც ცოლად მოიყვანა ერთი გაბედული აფთიაქარი, რომელიც სხვა არავინ იყო, თუ არა დისშვილი ბრიტანეთის ფლოტის უცნობი კვარტერ-მეისტერისა, რომლის მამობილსაც.....* (იონესკო 2006 : 46)⁶²

ამ მხატვრულ ხერხს ჟან დიუბუა-Jean Dubois თავის ნაშრომში «Grammaire structurale du français»-ში „ჩარჩოში ჩასმუღს“(Enchâssement) უწოდებს.

--*Je vais vous en dire une autre. « Le Coq. » Une fois, un coq voulut faire le chien. Mais il n'eut pas de chance, car on le reconnut tout de suite. --Par contre, le chien qui voulut faire le coq n'a jamais été reconnu* (იონესკო 1972 : 57)-*კიდევ ერთ იგავს*

⁶²თარგმნა შორენა ციციავა

-Oh, Monsieur, à votre âge, vous ne devriez pas. –C'est juste.

(იონესკო 1972:34).

-ყველანი გაციებულები ვართ.

-გული ხომ არ ბერდება.

-თუმცა სულ არ ცივა.

-მართალს ბრძანებთ.

-ნიავიც კი არ იძვრის [...]

--ასე ამბობენ.

-მოიწყინეთ?

--პირიქითაც ამბობენ.

-არა, მომბეზრდა.

-ნაწილობრივ ორივე მართალია.

-ოჰ, ბატონო, თქვენს ასაკში არ გეკადრებათ.–მართლაც (იონესკო 2006:29)⁶⁵.

იონესკოსთან განსაკუთრებით ხშირია სამეტყველო შტამპები. იგი ხშირად მიმართავს ლოზუნგს.

მაგალითად:*Le pompier.-Je parle de choses que j'ai expérimentées moi-même. La nature, rien que la nature.* (იონესკო 1972 : 48).

მესანძრე: მე ვლავარაკობ იმაზე, რაც თვითონ გამოვცადე. სინამდვილე და მხოლოდ სინამდვილე (იონესკო 2006 : 42)⁶⁶.

პ.ფარგის-P.Fargue განმარტებით, რომელსაც იგი ციტატების ახალ ლექსიკონში გვთავაზობს, ლოზუნგი ისეთი შესიტყვების გამოყენებაა, რომელიც ერთი მხრივ, მდიდარია სხვადასხვა კონოტაციითა და ღირებულებით, მეორე მხრივ, კი ბანალური და ტრივიალურია მისი ხშირად გამოყენების გამო(ფარგი ციტირებული დუპრიეს მიერ 1984:419). იონესკოსთან ლოზუნგი შესიტყვების დამახინჯებაა. იგი, კლიშეს მსგავსად, ბანალურ აზრს გადმოსცემს და სიტყვების მექანიკურ განმეორებას ემსგავსება, ვინაიდან ავტორი ლოზუნგის შემთხვევაში ექსპრესიულ საშუალებებად სწორედ სიტყვის გამეორებას იყენებს. ზემომოყვანილ მაგალითში მოცემული სინტაგმები უფრო ფართო მნიშვნელობას გადმოსცემს, ვიდრე ეს ლოზუნგის ცალკეულ სიტყვას აქვს. ამასთან მას რეკლამის ინტონაციაც ახლავს.

⁶⁵თარგმნა შორენა ციციავა

⁶⁶იქვე

3.2 ვერბიგერაცია, გემინაცია

საანალიზო მასალაში განსაკუთრებული სისტემატურობა აღინიშნება ავტორის მიერ ვერბიგერაციის გამოყენებისას. ლინგვისტიკაში ტერმინი ვერბიგერაცია (Verbigération) ფსიქიატრიიდანაა ნასესხები. ამ ხერხს ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში იყენებდნენ. შემდეგ მას სიურრეალისტები მიმართავდნენ (დუპრიე 1984 : 465). მართალია, აბსურდი სურრეალიზმის მემკვიდრედ არ მიიჩნევა თავს, მაგრამ მსგავს საშუალებას ხშირად მიმართავს. იონესკო იხსენებს სურრეალისტების შეფასებას, როდესაც ისინი იონესკოს შემოქმედებას გაეცნენ. სიურრეალისტები : ფილიპ სუპო-Philippe Soupault, ანდრე ბრეტონი-André Breton და ბენჟამენ პერეკი-Benjamin Pérec აღნიშნავენ, რომ ეს სწორედ ის იყო, რის გაკეთებასაც თავად ისურვებდნენ. მიუხედავად ამისა, იონესკო არასდროს არ მიიჩნევდა თავს ამ ჯგუფის წევრად. ამ კუთხით საგულისხმოა ემანუელ ჟაკარის მოსაზრებაც, სადაც იგი ზოგადად აბსურდის ენის შესახებ საუბრობს და აბსურდულ მეტყველებას მხოლოდ აბსურდის კუთვნილებად არ მიიჩნევა, მას (აბსურდის ენას) სარტრთან ვხვდებით, სადაც იგი ფილოსოფიური არგუმენტებით შელამაზებული ფორმითაა შენიღბული და განსაკუთრებით ჟან ანუისტან, რომელიც მას ოსტატურად იყენებს“ (ჟაკარი 1998: 22).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვერბიგერაცია ფსიქიატრიიდან ნასესხები ტერმინია, ისევე, როგორც, მაგალითად, კენოგლოსი (kenoglossie⁶⁷-უთავბოლო, არეული საუბარი) და ლოგორე (logorrhœa⁶⁸-უწესრიგო და უსარგებლო სიტყვათა ნაკადი) (დუპრიე 1984 : 465).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვერბიგერაცია, როგორც ტექნიკა, რომელსაც საფუძვლად სიტყვის განმეორება უდევს, ერთ-ერთი წამყვანი ხერხია აბსურდის დრამატურგიაში. განმეორებას, როგორც მხატვრულ ხერხებს იონესკო „მელოტი მომღერალი ქალის“ პირველივე სცენაში მიმართავს.

⁶⁷ ფრანგული ტერმინია და შინაარსს მოკლებულ ლიტერატურულ ტექსტს აღნიშნავს

⁶⁸ ფსიქიატრიაში გამოყენებული ტერმინია, რომელიც გარკვეული ტიპის მანიაკალურ მდგომარეობას აღნიშნავს, რომლის დროსაც პაციენტი ბევრს და უშინაარსოდ ლაპარაკობს.

სიტყვა „ინგლისური“ იქ მხოლოდ დიდასკალში 16-ჯერ მეორდება, რასაც პიესის პირველი რეპლიკა ქნი სმითის სიტყვები მოყვება:

Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith (იონესკო 1972 : 11)-*ნახეთ, უკვე ცხრა საათია. ეს-ესაა გვახელით წვნიანს, თევზს, კარტოფილს ღორის ქონით და ინგლისურ სალათას. ბავშვებმა ინგლისური წყალი დალიეს. ამ საღამოს კარგად ვივახშმეთ იმიტომ, რომ ლონდონის მახლობლად ვცხოვრობთ და გვარად სმითები ვართ* (იონესკო 2006: 9)⁶⁹.

განმეორებას თან ახლავს იონესკოს ლინგვისტური ხერხი შეცვალოს აღმნიშვნელის მნიშვნელობა. ვინაიდან ზედსართავი „ინგლისური“ წყალთან, საღამოსთან, ჩიბუხთან, ცეცხლთან მიმართებაში მნიშვნელობის არმქონე აღსანიშნად იქცევა. თუკი ასეთ შემთხვევაში მნიშვნელობის მქონე სიტყვაზე შეიძლება ვილაპარაკოთ, ეს არ იქნება „ინგლისურის“ ჩვეული, მიღებული კონოტაცია(ჰეპელმანი 2011:32). ამასთან საინტერესოა ევა ჰეპელმანის-Eva Heppelman მოსაზრება იმის შესახებ, რომ დიდასკალში იონესკო იმავე პოეტურობას ქმნის, რასაც თავად დიალოგში (ჰეპელმანი 2011:33).

ვერბიგერაციის გამოყენებას ლიტერატურულ ტექსტებში დიდი ხნის ისტორია აქვს. ის გავლენას ახდენს ტექსტის დინამიზმზე. მან შეიძლება შექმნას ტექსტის შენელების, აჩქარების ან საერთოდ შეწყვეტის ეფექტი. განმეორებას, როგორც საკომუნიკაციო ხერხს ხშირად მიმართავს იონესკო. აქ იგულისხმება, როგორც ვერბალური განმეორება(სიტყვა, ფრაზა, დიალოგის ნაწილი), ასევე თემა, რომელსაც მწერალი ხელახლა არაერთხელ უბრუნდება. ამ უკანასკნელს ლიტერატურაში ციკლურ სტრუქტურად მოიხსენიებენ, თუმცა იგი უფრო მუსიკიდან ნასესხები ხერხია.

იონესკოსთან სამივე ტიპის ვერბიგერაცია გვხვდება:

1)პარაგრაფია(paragraphie), რაც ფონემის დამახინჯებას გულისხმობს.

2)პარაფაზია(paraphasie)-მორფემის დამახინჯება.

⁶⁹თარგმნა შორენა ციციავმა

3)პარაგრამატიზმი(paragrammatisme)-მეტყველების მოშლა.

ამ სამი ტიპიდან ჩვენი დაკვირვებით, აშკარაა, რომ დრამატურგი უპირატესობას პარაგრაფიას ანიჭებს : სიტყვაში ერთი ბგერა მეორით არის ჩანაცვლებული. თუმცა ასევე არაერთი მაგალითი დაიძებნა პარაფაზიისა, სადაც დრამატურგი მთელ სიტყვას უცვლის მნიშვნელობას. ასევე ხშირია პასაჟები, რომლებიც პარაგრამატიკული ხერხითაა აგებული.

ამ ხერხების გამოყენებისას დრამატურგი სიტყვას ბგერას ან მარცვალს უმატებს, იშვიათია ბგერის დაკარგვა, გამოკლება. საკვლევ მასალაში რაოდენობრივად, ერთი ბგერის მეორით ჩანაცვლების უფრო მეტი მაგალითი ფიქსირდება.

Cordoléances, Cordoléances, cordoléances, cordoléances(იონესკო 1954 : 92). სიტყვის-*condoléances* (თანაგრძნობა, მწუხარების გაზიარება) ნაცვლად, ავტორი ფონემა [n]-ს [r]ფონემით ანაცვლებს. ამ ხერხის გამოყენებით სიტყვა სემანტიკურ მნიშვნელობას კარგავს. თუმცა ინტერპოლაცია და სიტყვის ხშირი განმეორება სხვა ღირებულებას სძენს ლექსემას, რაც შესაძლებელია აღამიანებს შორის ხშირად ყალბი თანაგრძნობის გამომხატველი იყოს.

პარაგრაფია, რაც სიტყვის შიგნით ასოთა ჩანაცვლებას გულისხმობს იონესკოს მიერ სისტემატურად გამოყენებული ხერხია. ამ ტიპის მაგალითების რაოდენობრივი სიჭარბე იონესკოს ადრეულ პიესებში ამ მეთოდის უპირატესობაზე მიუთითებს. მასალიდან მოვიყვანთ პარაგრაფიის რამდენიმე ტიპურ მაგალითს მათ შესატვის სწორ ფორმებთან ერთად:

<i>consombrition-consomption</i>	<i>Aristocrave-aristocrate.</i>	<i>Tans moi-Tant mieux</i>
<i>Octogénique-octogénaire</i>	<i>Praticide-Parricide.</i>	
<i>Centenaire-centenaire</i>	<i>Doudre-foutre.</i>	

ფონემის ჩანაცვლება ზოგიერთ შემთხვევაში კონტექსტითაა შემზადებული. მაგალითად: *Doudre-foutre*, ამ წყვილს წინა წინადადების ლექსემა *fous* უმზადებს ნიადაგს.

პარაგრაფიის(Paragrahpie) მსგავსად სისტემატური ხასიათი აქვს ავტორის მიერ პარაფაზიის(paraphasie) გამოყენებას, რომელიც ერთი სიტყვის მეორით ჩანაცვლებას გულისხმობს.

Marsipien- Je tremple Ça s'est très bien passé, trépassé

Porche-Porc Ses floutes de jeunesse Chronométrable-chronométrage.

Deblout- debout Nos chaleureuses cordoléances

ავტორის მიერ პარაფაზიის შექმნის რამდენიმე ხერხი ვლინდება:

1. სიტყვათა კონტამინაციით შექმნა
2. სიტყვის შექმნა წინა მორფემებით
3. სრულიად ახალი ლექსიკური ერთეულის შექმნა

იონესკო ხშირად ქმნის სიტყვებს კონტამინაციით, რაც ორ აღსანიშნს შორის საერთო ნიშნების შერწყმის საფუძველზე ხდება. მაგალითად, ლექსემა **Marsipien**-ორი სიტყვის: **martien**-სა(მარსის მკვიდრი) და **marsupiaux**-ს(ჩანთოსანი) კონტამინაციის შედეგად მიღებული სიტყვაა. ამით ავტორი ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის--ჟაკლინის დამოკიდებულებას გამოხატავს ძმისადმი. ამ ლექსემით იგი ძმას მარსზე მცხოვრებ, უცხოპლანეტელ ჩანთოსანს ადარებს.

კონტამინაციის შედეგად მიღებულია: *Je tremple*. ამ სიტყვაში ავტორი ორ ზმნას: *tremper*-სა და *trembler*-ს აერთიანებს. ავტორი აქაც დამახინჯებული ფორმით სათქმელის სემანტიზაციას ახდენს.

შემდეგ მაგალითში იონესკო ჩანაცვლებს რა *Porche*-ს *Porc*-ით, სიტყვას უცნაურ უღერადობას ანიჭებს. მდებარეობითი ფორმით სიტყვას უცნაური უღერადობა და განსხვავებული მნიშვნელობა ენიჭება, რითაც ავტორი პიესაში აღწერილ არაორდინალური სიტუაციის ხაზგასმას ცდილობს.

Ça s'est très bien passé, trépassé(იონესკო1954 : 95)-ამან კარგად ჩაიარა, ძაანჩაიარა)⁷⁰.

⁷⁰თარგმანი ჩვენია.

ამ მაგალითშიც დრამატურგი ახალ ლექსიკურ ერთეულს წინა ორი მორფემის გაერთიანებით ქმნის.

თუ ზოგიერთ შემთხვევაში სიტყვის ამოცნობა შესაძლებელია, სხვა შემთხვევაში ავტორი სრულიად ახალ სიტყვას ქმნის, რომელსაც საკუთარი მნიშვნელობა არ გააჩნია. ისი ნეგატიური თუ პოზიტიური მნიშვნელობის ამოცნობა, მხოლოდ კონტექსტიდან გამომდინარეა შესაძლებელი. იონესკოსთან ლექსიკაში არარსებული სიტყვების მაგალითებია:

Abracante *Trinaire*

Actographe *Verneveux*

Chapatouiller

იონესკო, შეიძლება ითქვას, ზოგჯერ აკრძალულ კომბინაციებსაც მიმართავს, რაც ოკაზიონალიზმებსა და ნეოლოგიზმებში გამოიხატება.

პიესებში პარაგრამის (paragramme) არაერთი შემთხვევაა. თავისთავად პარაგრამა ხმოვანთა ჩანაცვლებაა. ამ ლინგვისტურ ხერხს განმარტავს ლექსიკონი რობერი-Robert განმარტავს, როგორც ორთოგრაფიულ ან ბეჭდვით შეცდომას, რომელიც ერთი ფონემის მეორით ჩანაცვლებაში მდგომარეობს (რობერი ციტირებული დუპრიეს მიერ 1984 : 319). მის სინონიმად პოლიგრაფიული შეცდომა მოიაზრება, როგორცაა ტრანსლიტერაცია (დუპრიე 1984 : 320). თუმცა ეს მხოლოდ ზედაპირული შთაბეჭდილებაა. რეალურად ეს ავტორისეული ხრიკია. ამ ხერხით იონესკო ნორმისაგან გადახრის სისტემატიზებას ახდენს. ამისთვის მწერალი ხშირად სესხულობს ბავშვური მეტყველებისთვის დამახასიათებელ სამეტყველო ჩვევებს. პარაგრამა იონესკოსთან ხშირად გვხვდება ანაგრამასთან კომბინაციაში, როგორც თანხმოვანთა, ისევე ხმოვანთა ჩანაცვლების მაგალითებია: *Ma patate maman* ნაცვლად *petite maman*-ისა (დედიკო). დრამატურგი ასევე ჩანაცვლებს თანხმოვანს სიტყვის ან სიტყვათა ჯგუფის შიგნით: *qu'on me piche la fait*, ნაცვლად *qu'on me fiche la paix* (თავი დამანებეთ). წინასწარგანზრახულ პარაგრამას განეკუთვნება ლაფსუსი, რომელიც თავის მხრივ, ვერბიგერაციას ხაზს უსვამს და აძლიერებს (დუპრიე 1984 : 320). ზოგადად, პარაგრამის ცნება სემიოტიკაში კვლავ პოზიტიური კუთხით

კრისტევა-*J. Kristeva*-მ წამოსწია თავის ნაშრომში „სემიოტიკე“ (*Semiotikè*). მან სოსიურის თეორია ანაგრამის (*anagramme*) როლის შესახებ ლიტერატურულ ტექსტებში განავრცო და სწორხაზოვანის ნაცვლად ტექსტის, ტექსტის ლექსიკის პარაგრაფიკული ბადის ცხრილისებური წაკითხვა შემოგვთავაზა. ტექსტის სიტყვების ასოების გამოყენებით შეგვიძლია სხვა სიტყვების შექმნა. ასეთ შემთხვევაში ზედაპირული შთაბეჭდილების მიღმა ასევე პოლიგრაფია-„polygraphie“⁷¹ იკვეთება, რომელსაც ფსიქონალიტიკოსი⁷² თავისუფლად გაშიფრავს (კრისტევა ციტირებული დუპრიეს მიერ 1984 : 320).

„ჟაკი ანუ მორჩილების“ პერსონაჟი ახალგაზრდა ჟაკის ბაბუა პიესის დასაწყისში ღიღინებს:

Un ivrogne char-ar-mant Je n'ai plus dix-hu-u-it-a-ans

Chan-tait-à-l'agoni-i-ie... Mais tant-tant-pi-i-i-i-e. (იონესკო 1954 :38)

ერთი მომ-ხიბვლე-ლი ლოთი აღარ ვარ თვ-რა-მე-ტის

მღე-როდა აგო-ნია-ში მით უ-ა-რე-სი⁷³

ეს ფრაზა თანდათანობით უფრო და უფრო გაუგებარი ხდება და პიესის ბოლოს სრულიად დამახინჯებული სახით წარმოგვიდგება:

Un ivro...gne...cha...a...ma...nirte! ერთი ლო...თი...მომ-ხიბვლ !

Un...ivro...gne...chamanirte (იონესკო 1954 : 51) ერთი ლო...თი...მომხიბვლ.⁷⁴

პარაგრაფი ასევე არაცნობიერის მიერ ნაკარნახევ სიტყვათა წყობასაც ნიშნავს, რომელიც თავის თავში ტექსტის მრავალმხრივი წაკითხვის შესაძლებლობას გულისხმობს.

დრამატურგი ხშირად მიმართავს გემინაციას (ფრ. *Gémination*)-ფონემისა და მარცვლის ექსპრესიულ განმეორებას. ჟულ მარუზო-*Jules Marouzeau* ამ

⁷¹ განსხვავებულ თემებზე წერის ხელოვნება

⁷² ზუსტი დეფინიცია არ არსებობს, ფსიქონალიტიკოსს ფროიდი სულის არქეოლოგს ეწოდებდა.

⁷³ თარგმანი ჩვენი

⁷⁴ იქვე

ცნებისათვის სხვა ტერმინს გვთავაზობს, როგორცაა: *dittographie*⁷⁵ (მარუზო ციტირებული დუპრიეს მიერ 1984:217). დაკვირვებამ დაგვანახა, რომ ჩვენს საკვლევე მასალაში ხშირია მარცვლის ან თანხმონის განმეორება. მაგალითად, *mononsrte monstre*-ის ნაცვლად, *égloge éloge*-ის ნაცვლად. რობერი ამ ხერხს განმარტავს, როგორც „სიტყვის განმეორებას“, რედუქციაციას, გაორკეცებას(რობერი ციტირებული დუპრიეს მიერ 1984 :217). გემინაცია, როგორც აფერეზა (*aphérèse*-სიტყვის თავში ფონემის ან ფონემათა ჯგუფის დაკარგვა, ჩამოშორება, მოკვეთა) ბავშვური მეტყველებისთვისაა დამახასიათებელი. მას კინობითი ნიუანსი შემოაქვს მეტყველებაში. მაგალითად, *mémé/mémère ; Espèces de glouglouteurs*.

Vilenain-Vilain. Principice-Principe

Rilala Ta mémère-Ta mémé

ამ ტიპის მოულოდნელობები იონესკოს ერთ-ერთ ძირითად საკომუნიკაციო ხერხს წარმოადგენს. ნა პერსონაჟებს შორის კომუნიკაციას ვერ უზრუნველყოფს და ენობრივი გადაცდენები უკიდურესობამდე მიყვანილი. იონესკო გემინაციით ამ მოსაზრების ხაზგასმასა და დემონსტრირებას ცდილობს. იონესკო თეატრალური ძიებით ცდილობს სცენურად ხილული გახადოს ის, რასაც ფროიდი „სხვა სცენიდან“ ნასესხებ ხატებს უწოდებს“(პრუნე 2003 : 30). მაგალითად, პიესაში „მელოტი მომღერალი ქალი“ მარტინების წყვილის შეცნობის სცენაში არაერთგზის მეორდება რეფრენის ტიპის ფრაზა: *Comme c'est curieux! Quelle bizarre coïncidence!*(იონესკო 1972: 24) (*რა საინტერესოა და რა საოცარი დამთხვევაა!*⁷⁶ (იონესკო 2006 : 21). დრამატურგი ცოლ-ქმრის შეცნობის სცენაში ამ ფრაზის განმეორებით ხაზს უსვამს ადამიანთა შორის კომუნიკაციის არარსებობასა და ერთმანეთისადმი მათ გაუცხოებას.

3.3. პარონიმაზი, კაკოლოგია

განსაკუთრებებით მდიდარია იონესკოს ადრეული პიესები ისეთი მხატვრული ფიგურებით, როგორებიცაა:კალამბური, სიტყვათა თამაში, პარონიმიები.

⁷⁵ განმეორებით დაშვებული შეცდომა წიგნში

⁷⁶ თარგმნა შორენა ციცაგმა

მასალის ანალიზის შედეგად პარონიმების მნიშვნელოვანი რაოდენობა გამოვლინდა. მსგავსი უღერადობისა და ძირითადად განსხვავებული მნიშვნელობის ეს მხატვრული ფიგურა, იონესკოს ერთ-ერთ ყველაზე გამორჩეულ სტილისტურ ხერხს წარმოადგენს.

გაანალიზებული მასალის შესწავლის შედეგად პარონიმთა ორი ძირითადი ჯგუფი გამოვლინდა:

- ა) უღერადობით ახლო მდგომი პარონიმები, თითქმის ომონიმები.
- ბ) უღერადობით დაშორებული პარონიმები.

პარონომაზი(Paronomase), ლიტრეს მიხედვით, სიტყვათა შეპირისპირებაა, რომელთაც მსგავსი უღერადობა და განსხვავებული მნიშვნელობა აქვთ. ჟოზეფ-ჟუსტ სკალიჟე-Joseph-Juste Scaliger, პიერ ფონტანიე-Pierre Fontanier, მარიონ ლოსბერგი-Marion Lausberg, ანრი მორიე-Henri Morier, ალექს პრემინჟე-Alex Preminger, მარკ ანჟენო-Marc Angenot პარონომაზის ანალოგიურ განმარტებას გეთავაზობენ (დუპრიე 1984 : 332).

ხშირად, პარონომაზი იზოლექსიზმთან (isolexisme) ერთიანდება, რომელიც ერთი და იმავე ლექსემის სიტყვებს აკავშირებს. უფლ მარუზო ცალკე გამოყოფს პარონომაზის ტიპს, რომელიც ეტიმოლოგიურ მსგავსებაზეა დაფუძნებული(მარუზო ციტირებული დუპრიეს მიერ 1984 : 332).

პარონიმები, სიტყვები, რომლებიც თითქმის ომონიმებია, საუკეთესო პარონიმებს ქმნიან. თუმცა მხოლოდ ეს პარონიმის შექმნის ერთადერთი საშუალება არ არის. პარონომაზი მკვეთრად განსაზღვრული როდია, იგი კონკრეტული დეფინიციის ფარგლებს სცილდება და ზოგჯერ ალიტერაციამდეც მიდის. მორიეს მოსაზრებით, მაგალითად აპოფონიას(apophonie) ანუ აბლაუტს(ხმოვანთმონაცვლეობა) შეგვიძლია ვუწოდოთ პარონომაზას სახესხვაობა. ფონეტიკაში აპოფონია წარმოადგენს ტემბრის უმნიშვნელო (მსუბუქ) მოდიფიკაციას, რომელსაც მარცვლის დახურვა იწვევს. მაგალითად:*Plein/pleine*[plē/plēn](დუპრიე 1984 : 332-333).

ეიონესკო მნიშვნელობით განსხვავებულ და მსგავსი გამოხატულების ლექსემებს საგანგებოდ აახლოებს. მწერლისთვის სიტყვათა თამაში,

კალამბური ერთ-ერთი ძირითადი საკომუნიკაციო ხერხია, პარონიმები კი სიტყვათა თამაშის საფუძველი.

Bizarre, beaux-art, baisers![bi-zæ:r/bo-zæ:r/bē-ze](იონესკო 1972 :79)-ბზიკი, ბიზე, ბეზე !⁷⁷

ხშირად პარონიმაზია სიტყვათა თამაშში გადაიზრდება. ლექს პრემინჟე მას კალამბურის ტიპს მიაკუთვნებს(პრემინჟე ციტირებული ლუპრიეს მიერ 1984: 332).

შემდეგ მაგალითში პარონიმიის აგების საფუძველად ერთი და იმავე [k]ფონემას იყენებს ავტორი.

--*Kakatoès...kakatoès*[...] -ბაყაყი, ბაყაყი [...]

--*Quelle cacade...quelle cacade* [...] - რა ყაყანია, რა ყაყანია[...]

-*quelle cascade de cascades* [...] -რა ყაყა-ნების ყანებია [...]

(იონესკო 1972 :75)

(იონესკო 2006 :57)⁷⁸

აქ სიტყვათა თამაშის განსაკუთრებული ფორმებია გამოყენებული. ტექსტი თითქმის აბსტრაქტულია. აბსურდი ხშირად მიმართავს რიტმულ აბსტრაქციას. დიალოგი აბსტრაქტულ მორფემათა ერთიანობაა.

Des aisselles-les vaisselles.

Dame-temps

Craindre-crâne-crème.

ბოლო მაგალითში **ai**-ფონემას ჯერ **a**, ხოლო შემდეგ **e** ფონემა ცვლის. პარონიმების შესაქმნელად ავტორი ხშირად პარაგრაფიასა და გემინაციას მიმართავს. მაგალითად :

Mon frère frais

L'ainée gaie-ავტორს აქვე გამოჰყავს ამ ლექსემის ჰომოფორმა : „*les nez gais*”.

⁷⁷თარგმნა შორენა ციციავა
⁷⁸იქვე

--*La fin de la semaine?*-კვირის ბოლო?

--*Non...la scène, de cette scène...*(იონესკო1954:59) –*სცენის... არა, ამ სცენის*⁸³

ბოლო მაგალითში იონესკო სიტყვის პოლისემანტურ ბუნებას იყენებს, ანიჭებს რა სიტყვა „სცენას“ ერთი მხრივ, თეატრალური და მეორე მხრივ, ოჯახური კონფლიქტის სცენის მნიშვნელობას.

იონესკო ცდილობს შექმნას ისეთი კონსტრუქციები, რომელთა წარმოთქმისას მსმენელს ერთნაირი აკუსტიკური ეფექტი უჩნდება:

Eh ben alors, mon bonhomme... (იონესკო 1954 : 58)-*აბა, ჩემო კეთილო...*

ავტორი ერთმანეთისაგან ორი მოკლე ფრაზით დაშორებულ ორ ლექსიკურ ერთეულს ათავსებს, ერთი მხრივ, ეს არის ლექსემა *assassin* და მეორე მხრივ, ლექსემა *assiettes*.

On me promet des décorations, des dérogations, des décors, des fleurs nouvelles, une autre tapisserie, un autre fond sonore(იონესკო 1954 : 66)--*მეძღვებს, დარღვევებს, დეკორს, ახალ ყვავილებს, სხვა შპალერს, სხვა ბგერით ფონს დამპირდნენ*⁸⁴.

ერთი წინადადების ფარგლებში გამოყენებულია სიტყვათა ჰომოფონია. რაზა ასევე დისოციაციის მაგალითსაც წარმოადგენს, ვინაიდან სიტყვები ერთმანეთისგან სემანტიკურად გათიშულია.

საკვლევე მასალაში გამოვლინდა ცალკეულ ფონემათა, მარცვალთა განმეორების არაერთი მაგალითი. მათ არ აქვთ შემთხვევითი ხასიათი. მწერლის მიერ მათი სისტემატური გამოყენება საფუძვლიან არგუმენტს გვაძლევს, რომ ამ ტიპის დისკურსი იონესკოს ერთ-ერთ ენობრივ კანონზომიერებად მივიჩნიოთ.

იონესკო აქტიურად იყენებს ბავშვური მეტყველებისთვის დამახასიათებელ ბგერით კანონებსა და აფაზიას⁸⁵ რაც თავის ტვინში სამეტყველო ზონების დარღვევით გამოწვეული მეტყველების დარღვევაა. იონესკო ფონემათა და მარცვალთა განმეორებას ბავშვური მეტყველებისთვის დამახასიათებელი

⁸³ თარგმანი ჩვენი

⁸⁴ თარგმანი ჩვენია

⁸⁵ მეტყველების დარღვევა ან დაკარგვა

პრინციპების მიხედვით აგებს. ბავშვური მეტყველებიდან დრამატურგი ტირილის მანერასაც სესხულობს:

რობერტა ტირის და ამბობს: *Mm...Mm...Mm...* (იონესკო 1954 : 97)

Cot-cot-codac! Cot-cot-codac! Cot-cot-codac!

Cot-cot-codac! Cot-cot-codac! Cot-cot-codac!

Cot-cot-codac! Cot-cot-codac! Cot-cot-codac!-რიტმულად იმეორებს რობერტა კვერცხების დადებისას(იონესკო1954: 100).

პიესებში ხშირია დუბლეტები. დუბლეტი თავისთავად ტიპოგრაფიული ტერმინია და ბეჭდვის დროს დაშვებულ შეცდომას ნიშნავს, თუმცა იონესკოსთან ის ერთ-ერთ ეფექტურ საკომუნიკაციო საშუალებად ქცეულა. მაგალითი:*Ca-ca-ca-ca,-*ამბობს პერსონაჟი. *chat...chat...Chchchaaaat,* ეს მარცვლები არაერთგზის მეორდება, რასაც მოყვება: *Chchchaaaat... Rrron...rrron...rrron...*(იონესკო 1954 : 81).

ზემომოყვანილი ციტატები და ზოგადად იონესკოს ადრეული პიესები ბერგსონის იდეის კომიკურის შესახებ საუკეთესო ილუსტრაციაა. ანრი ბერგსონის აზრით, კომიკურის მიღწევის მთავარი საშუალება არის „მექანიკურობა ცოცხალ არსებას მიაწერო“(ბერგსონი 1900 :27).

ჟაკი კვერცხების გამოჩეკვისას ორთქლის მანქანასავით ხმაურიანად ქმინავს: *Teuf!Teuf!Teuf!Teuf!Teuf!Teuf!*(იონესკო1954:105). რიტმის თანდათანობითი მატება კომიკურ ეფექტს ქმნის.

მარცვლების მექანიკური განმეორებით ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მას ადამიანი კი არა, არამედ ამ ხმაურს მექანიკური სათამაშო გამოსცემს. ამ ხერხით, მანქანად აქციო ცოცხალი არსება, განმეორებადი მოქმედებებითა და თანდათანობითი ტემპის მატებით დრამატურგი შთამბეჭდავ კომიკურ სურათს ხატავს. ერთი შეხედვით ამ სახით გადმოცემული შეტყობინების შინაარსი მკაფიო არ არის, თუმცა ვფიქრობთ ქვეცნობიერზე მათი ზემოქმედების ძალა ჩვეულებრივ შეტყობინებასთან შედარებით გაცილებით მეტია. ამით ავტორი საკუთარი საკომუნიკაციო „არხით“ სემანტიკური ღირებულების ტოლფას

ინფორმაციას გადმოსცემს. იონესკო ცდილობს სხვადასხვა საკომუნიკაციო საშუალება ერთმანეთს ჩაანაცვლოს.

იონესკო აქ სწორედ, როგორც ანრი ბერგსონი ამბობს „მექანიკურობას (ავტომატურობას) ცოცხალს მიაწერს“ (ბერგსონი 1900:13). მკვლევარის მოსაზრება კომიკურის შესახებ, რომ რიტმი, რითმა, ასონანსი, განმეორებადი მოქმედება, თუ თანდათანობით ტემპის മാტება ის ხერხებია, რომელიც კომიკურის შთაბეჭდილებას ქმნის და ქვეცნობიერზე ზემოქმედებს. ყველა ჩამოთვლილ ხერხს იონესკო მეტ-ნაკლები სიხშირით მიმართავს. თუმცა მაინც აშკარაა, რომ ენობრივი თვალსაზრისით, დრამატურგი ყველაზე აქტიურად ასონანს-ხმოვანთა შეწყობას რითმაში იყენებს.

Ils l'ont juré, rejuré, promesse formelle, officielle, présidentielle. Enregistrée....!(იონესკო1954:66)-*მათ ფიცი დადეს, დაიფიცეს, საპრეზიდენტო, ოფიციალური, ფორმალური პირობა. რეგისტრირებულია... !*⁸⁶

Dans mon ventre, il y a des étangs et des magécages...il y a de la mousse, des mouches grasse, des cafards, des cloportes, des crapauds (იონესკო1954:71)-*მუცელში გუბეები და ჭაობები...ხავსი, მსუქანი ბუზები, ტარაკნები, ნამისჭიები, გომბეშოები მაქვს*⁸⁷.

აქ სიტყვათა ორი წყვილი: *des étangs-des marécages*(გუბეები-ჭაობები)

La mousse-des mouches(ხავსი-ბუზები) და ერთი სამეული: *des cafards, des cloportes, des crapauds*(ტარაკნები, ნამისჭიები, გომბეშოები) მთლიანობაში ქმნიან აკუსტიკურ ეფექტს.

Oh, mes pauvres poussins, ils ont faim!...Oh, petiots, petiots, petiots !...gentils...mignons...(იონესკო1954: 85)-*ოჰ, ჩემი საბრალო წიწილები, გშიათ!... ოჰ, პაწიებო, პაწიებო, პაწიებო!...პატარებო...ხავეარლებო...*⁸⁸

აქ მხატვრული ეფექტის გასაძლიერებლად ავტორი დიალექტურ, სასაცილო ფორმას ირჩევს *petiots, petiots, petiots*(პაწიებო, პაწიებო, პაწიებო). ეს ასოციაციურად დაპურებისას ფრინველის მოხმობას მოგვაგონებს. უაკის დედა

⁸⁶ თარგმანი ჩვენია.

⁸⁷ იქვე

⁸⁸ იქვე

შვილსა და მის საცოლეს კი არა, თითქოს ფრინველებს უხმობს მარცვლის დაყრისას. სიტყვაფორმებს *petiots*-სა და *poussins*-ს, სცენიურად აგრძელებენ ჟაკი და რობერტა, რომლებიც დედის ხელისგულს კენკვის მაგვარი მოძრაობით ეხებიან.

პიესის „მომავალი კვერცხებშია“ ბოლო სცენა პარონიმებითა და ლექსემათა დისოციაციებითაა აგებული. მაგალითი :

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------------|
| --Des opportunistes ! | --ოპორტუნისტები ! |
| --Des nationalistes ! | -- ნაციონალისტები ! |
| --Des internationalistes ! | --ინტერნაციონალისტები ! |
| --Des révolutionnaires ! | --რევოლუციონერები ! |
| --Des antirévolutionnaires ! | --ანტირევოლუციონერები ! |
| --Des radis ! des radiqueux ! | --ბოლოკები! რადიკალები ! |
| [.....] | [.....] |
| --Des ivrognes, des catholiques ! | --ლოთები, კათოლიკები ! |
| --Des protestants, des israélites ! | --პროტესტანტები, ებრაელები ! |
| --Des escaliers et des souliers. | --კიბეები და ფეხსაცმელები ! |
| --Des crayons et des plumiers. | --ფანქრები და საკალმეები ! |
| --Des aspirines ! Des allumettes ! | --ასპირინები და ასანთები ! |
| --Et des omelettes !Surtout | -- და ომლეტები ! განსაკუთრებით |
| Beaucoup d'omelettes ! | ბევრი ომლეტი ! ⁸⁹ |

(იონესკო 1954 : 107)

radiqueux –მიღებულია ორი სიტყვის კონტამინაციით: *radicaux*-სა (რადიკალები) და წინა სიტყვის *radis*-ის (ბოლოკის) გაერთიანებით.

⁸⁹ თარგმანი ჩვენია

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იონესკოსთან დარღვეულია აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის მიმართება. ერთი აღსანიშნის მეორეთი შეცვლით დრამატურგი მნიშვნელობის მქონე ერთეულსა და მის დენოტატს შორის კავშირს არღვევს და სხვა დენოტატით ჩაანაცვლებს. დენოტატი შეიძლება ოდნავ სახეცვლილი იყოს, როგორც მაგალითად: *indigent indulgent*-ის(იონესკო1954:46) ნაცვლად. ეს ფონიკური შეცდომა ხაზს უსვამს მამის გონებრივ სიღარიბეს. ამ იუმორისტული ხერხით ქალიშვილი მამას სულელს უწოდებს. ამით იონესკო სიტყვას სხვა ღირებულებას სძენს.

C'est pas la peine de prendre ce petit air photogénique(იონესკო1954:59)-არ ღირს ფოტოგენური იერის მიღება⁹⁰.

Elle est ma grande consolidation(იონესკო1954:83)-ის ჩემი დიდი კონსოლიდაციაა⁹¹.

აღმნიშვნელი *consolation*(ნუგეში) ჩანაცვლებულია *consolidation* -ით და მოსალოდნელი **ma grande consolation**-ისა(ჩემი დიდი ნუგეში) ვიღებთ **ma grande consolidation**-ს(ჩემი დიდი კონსოლიდაცია)(იონესკო 1954:83).

მწერლის ეს ახირება და პროვოკაცია ლიტერატურულ საშუალებად იქცევა. ამ ხერხით აგებული ტექსტი მოკლებულია საერთო აზრს, თუმცა ცალკეული სინტაგმები გამართული და გასაგებია. გარკვეულ შემთხვევებში ამ ტიპის შეცდომები ტიპოგრაფიული ტიპის ან ავტორის უყურადღებობით გამოწვეულ შეცდომათა რიგს შეიძლება მივაწეროთ. იონესკოს შემთხვევაში საქმე სავსებით საპირისპიროდაა. სწორედ შეცდომა, ლაფსუსია მისი ერთ-ერთი მთავარი საკომუნიკაციო ხერხი. იყენებს რა იონესკო აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის არსებულ მიმართებათა სამივე პლანს: ჰორიზონტალურ, ვერტიკალურსა და დიაგონალურს, ამით იგი ვერბალური ნიშნის ყველა შესაძლებლობას მიმართავს. ვინაიდან სრული სისავსით სიტყვის შესაძლებლობას ვერც მარტო ჰორიზონტალური, ვერც მარტო ვერტიკალური და ვერც „ნორმისაგან ამოვარდნილი“ დიაგონალური მიმართება გადმოსცემს(გამყრელიძე 2008: 18-20).სამივე ტიპის კავშირი ერთსა და იმავე დროს სიტყვას უაზრობად ხდის, და ამავედროულად გადმოსცემს იმას, რასაც გამართული სიტყვა მიღმა ტოვებს. სამივე ასპექტი დრამატურგიული

⁹⁰თარგმანი ჩვენია

⁹¹იქვე

თვალსაზრისით ურთიერთშემავსებელია და ამ ხერხისადმი, ვფიქრობთ გულგრილი არც ერთი მკითხველი არ რჩება.

იონესკოსთან ხშირია პარადიგმატულ მიმართებათა რღვევა, რომელიც ყველაზე აშკარად სწორედ ისეთი ლიტერატურული ხერხის საშუალებით გადმოიცემა, როგორცაა კაკოლოგია(cacologie). მწერალი გამონათქვამს მისი საპირისპირო მნიშვნელობით იყენებს. ჟულ მარუზოს-Jules Marouzeau განმარტებით, კაკოლოგია გაუმართავი გამონათქვამია(მარუზო ციტირებული დუპრიეს მიერ 1984: 100). იონესკო ზოგადად კლიშეს, სლოგანსა და გამონათქვამს უცვლის რა მნიშვნელობას, ამით გავრცელებულ ენობრივ სტერეოტიპებს ებრძვის „ბურჟუა ჩემთვის სლოგანების ადამიანია, რომელიც თვითონ არ ფიქრობს, არამედ მზამზარეულ და გაცვეთილ ჭეშმარიტებას იმეორებს, რომლებიც მას თავს სხვებმა მოახვიეს“(იონესკო1966:109).

კაკოლოგიის შემთხვევაში საქმე გვაქვს სემანტიკურ შეუთავსებლობასთან. როგორც კი კაკოლოგიის საფუძველში ცდომილებაა, იგი მხატვრულ ხერხად იქცევა. ის ახლოს დგას დისოციაციასთან. აქ ვერ შევხვდებით გრამატიკულ შეცდომებს, თუმცა გამონათქვამის ჩვეული მნიშვნელობა დამახინჯებულია, ლოგიკა დარღვეულია.

სტატისტიკური მონაცემის განზოგადების საფუძველზე ვლინდება კაკოლოგიის შემდეგი ტიპები. ემპირიულ მასალაზე დაყრდნობით, გამოვყავით კაკოლოგიის ორი ტიპი:

- 1)ავტორს უცვლელად გადმოაქვს გამონათქვამი;
- 2)ავტორი ცვლის უკვე არსებულ გამონათქვამსა თუ ანდაზას;
- 3)ავტორი იგონებს ანდაზის ტიპის ახალ გამონათქვამს.

შედარების გაადვილების მიზნით, კაკოლოგია ცხრილის სახით წარმოვადგინეთ. პირველ სვეტში უკვე არსებული, გავრცელებული გამონათქვამებია. მეორე სვეტში ამ გამონათქვამთა იონესკოსეული ვერსიაა. საკუთრივ იონესკოსეულ გამონათქვამებს, ცხრილის პირველ სვეტში ეკვივალენტური გამონათქვამი არ ექნება მითითებული. ხოლო გამონათქვამი,

რომელიც პიესაში უცვლელი სახითაა შესული, მას ცხრილის მეორე სვეტში არ აქვს ეკვივალენტური ფრაზა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ზოგიერთ შემთხვევაში იონესკოს უცვლელად მოჰყავს გამონათქვამი. აღსანიშნავია, რომ გამონათქვამთა ცვლილებისას იკვეთება კანონზომიერება, გამონათქვამის ტრანსფორმაციის ორი ტიპი. დრამატურგი ახდენს:

ა) არსებული გამონათქვამის მცირე ტრანსფორმაციას.

ბ) არსებული გამონათქვამის სრულ ტრანსფორმაციას.

ამასთან აღსანიშნავია, რომ ზოგჯერ ძნელია ზღვარის გაელება სრულად ტრანსფორმირებულ ანდაზასა და იონესკოს მიერ შექმნილ ახალ გამონათქვამს შორის. ცხრილში წარმოდგენილია მასალა პიესებიდან: „უაკი ანუ მორჩილება“ და „მომავალი კვერცხებშია“.

გამონათქვამი	სახეცვლილი ფორმა
Tous les chemins mènent à Rome. ყველა გზა რომში მიდის.	
C'est la règle du jeu. ეს თამაშის წესია.	C'est le jeu de la règle. ეს წესის თამაშია.
Celui que je préfère à mon fils, c'est le fils de mon fils. ის, რაც ჩემს ვაჟში მომწონს, ეს მისი ვაჟია.	Le fils de mon fils c'est mon fils ჩემი ვაჟის შვილი, ჩემი ვაჟია.
Poli jusqu'au bout des ongles-ფრჩხილის	Poli jusqu'aux ongles-ფრჩხილებამდე

წვერამდე ზრდილობიანი.	ზრდილობიანი.
Laver son honneur-სირცხვილის(ღირსების) მოწმენდა.	Un lavement total de notre honneur-სირცხვილის სრული გარეცხვა.
La vérité n'a que deux faces-სიმართლეს ორი მხარე აქვს.	La vérité n'a que deux faces mais son troisième côté vaut mieux-სიმართლეს ორი მხარე აქვს, მაგრამ მესამე უკეთესია.
O, liberté, que de crimes on commet en ton nom- ოჰ, თავისუფლებაჲ, რამდენ დანაშაულს ჩადიან შენი სახელით.	O paroles, que de crimes on commet en votre nom*-ოჰ, სიტყვებო რამდენი დანაშაული ხდება თქვენი სახელით.
Une fille unique. დედისერთა გოგო.	Une seconde fille unique. დედისერთა მეორე გოგო.
Au palais de justice. იუსტიციის სასახლე	Au château de justice. იუსტიციის შატო
La vérité sort par la bouche des enfants. ჭეშმარიტება ბავშვის პირით დადადება.	Elle sort par la bouche des enfants. ის(ჭეშმარიტება) ბავშვის პირით დადადება.
Qu'on me fiche la paix. თავი დამანებეთ.	Qu'on me piche la paix. Piche-დრამატურგის მიერ შექმნილი სიტყვა
Ma grande consolation. ჩემი დიდი ნუგეში(შვეება)	Ma grande consolidation. ჩემი დიდი კონსოლიდაცია

<p>C'est l'âge ingrat.</p> <p>უმაღური ასაკია</p>	<p>C'est l'âge heureux.</p> <p>ეს ბედნიერი ასაკია</p>
<p>Aimez-vous les uns les autres comme</p> <p>Je vous ai aimés. (Jean, 13,34)</p> <p>გიყვარდეთ ერთმანეთი; როგორც მე შეგიყვარეთ თქვენ, თქვენც ისე გიყვარდეთ ერთმანეთი.(იოანე, 13,34)</p>	<p>Consolez-vous les uns les autres.</p> <p>ანუგეშეთ ერთმანეთი.</p>
<p>Le roi est mort, vive le roi.</p> <p>მეფე მოკვდა, გაუმარჯოს მეფეს.</p>	<p>Grand-père est mort, vive grand-père.</p> <p>ბაბუა მოკვდა, გაუმარჯოს ბაბუას</p>
	<p>L'avenir est dans les œufs.</p> <p>მომავალი კვერცხებშია.</p>
<p>Les douleurs de l'enfancement.</p> <p>სამშობიარო ტკივილები</p>	<p>Les douleurs de l'enfantillage.</p> <p>ბავშვობის ტკივილები</p>
<p>Chair à canon.</p> <p>საზარბაზნე ხორცი</p>	<p>De la chair à camion.</p> <p>სატვირთო მანქანის ხორცი</p>
<p>Château de Versailles.</p> <p>ვერსალის სასახლე</p>	<p>Château de Merdailles.</p> <p>ქაქების სასახლე</p>

	<p>Couve, couve pour la gloire et la grandeur.</p> <p>გამოჩეკე, გამოჩეკე დიდებისა და პატივისთვის.</p>
	<p>Des nations, pour l'immortalité !</p> <p>ერებო, უკვდავებისთვის!</p>

ანდაზებსა და გამონათქვამებს იონესკო ძლიერ მხატვრულ საშუალებად მიიხნევს. ამაზე მისი ერთ-ერთი ადრეული პიესის ქვესათაურიც მოწმობს. მან პიესის „მომავალი კვერცხებშია“ ქვესათაურად უწოდა: *Il faut de tout pour faire un monde.*

Celui que je préfère à mon fils, c'est le fils de mon fils.

Le fils de mon fils c'est mon fils (იონესკო 1954:46)-*რაც მეტად მიყვარს ჩემს შვილში, ეს ჩემი შვილის შვილია. ჩემი შვილის შვილი ჩემი შვილია.*⁹²

ზემოთ მოყვანილ ამ მაგალითს აქ კაკოლოგიის კუთხით განვიხილავთ. ეს არაბული ანდაზის პაროდიაა. სახეცვლილი ფორმის მიუხედავად, ანდაზა ზუსტად მიესადაგება ნარატემის კონტექსტს-ოჯახისათვის აუცილებელია შთამომავლობის ყოლა.

O, liberté, que de crimes on commet en ton nom-ოჰ, თავისუფლებავ, რამდენ დანაშაულს ჩადიან შენი სახელით.

O paroles, que de crimes on commet en votre nom. (იონესკო 1954:42)-*ოჰ, სიტყვებო რამდენი დანაშაული ხდება თქვენი სახელით*⁹³.

მოყვანილი გამონათქვამი, რომელიც მადამ როლანის ეშაფოტზე ასვლამდე უკანასკნელი სიტყვებია, საუკეთესოდ გადმოსცემს იონესკოს

⁹²თარგმანი ჩვენია

⁹³იქვე

დამოკიდებულებას საერთოდ ენის და კერძოდ, სიტყვით აღნიშნული რეალობისადმი.

ავტორი ქმნის იოანეს სახარების ანალოგიურ გამონათქვამს. იოანე ამბობს :*Aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimés-გიყვარდეთ ერთმანეთი, როგორც მე შეგიყვარეთ თქვენ, თქვენც ისე გიყვარდეთ ერთმანეთი(იოანე 13,34)*⁹⁴

Consolez-vous les uns les autres(ანუგეშეთ ერთმანეთი) -წერს იონესკო.

გამონათქვამში ცვლილების შეტანისას იონესკო იმავე საშუალებებს იყენებს, რასაც იგი ცალკეული ლექსების, ფონემისა თუ მორფემის დამახინჯებისას იყენებს. კაკოლოგიის შემთხვევაში ავტორი სხვადასხვა გამონათქვამის შერწყმა-გაერთიანებას ახდენს.

კაკოლოგიის შემთხვევაშიც იონესკოსთან ადგილი აქვს:

- აღსანიშნების გადანაცვლებას.
- ერთი აღსანიშნის მეორე-ცრუ აღსანიშნით ჩანაცვლებას.
- ერთ-ერთი აღმნიშვნელის სრულ გაქრობას.
- ერთი მეტყველების ნაწილის მეორით ჩანაცვლებას.
- ორი სიტყვის ერთ ლექსემად გაერთიანებას.

ამასთან აღვნიშნავდით, როდესაც დრამატურგი გამონათქვამში მეტყველების ნაწილის დონეზე ერევა, ხშირად ტრივიალურ ფორმას იყენებს.

იონესკო აქაც ნოვატორია. იგი ეფექტურად მიმართავს პარადიგმატული ტიპის შეცდომებს და მათ კაკოლოგიის მეშვეობით ეფექტურ საკომუნიკაციო საშუალებად აქცევს. ამასთან ეს მხატვრული ხერხი ტექსტის გაცოცხლებასაც ემსახურება.

⁹⁴ ახალი აღთქმა და ფსალმუნები, თარგმნილია ქართულად 1974-1979 წწ. გვ.211; მთარგმნელი: გ.წ. ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი, 1980, 1991 სტოკჰოლმი.

Celui qui vend aujourd'hui un boeuf, demain aura un oeuf(იონესკო 1972 :71)-*დღეს ხარის გამყიდველს ხვალ კვერცხიც კი ექნება*(იონესკო 2006 : 54)⁹⁵.

ჩვენ მიერ განხილული საკომუნიკაციო ხერხების ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯვნა ძნელია. მათ ზოგჯერ აშკარად გამოხატული ჩარჩო არ აქვთ და ერთმანეთს მოიცავენ. ყველა ერთად კი დრამატურგისთვის სასურველი კომიკური ეფექტის შექმნას ემსახურება.

იონესკოს ყოველ პიესას საკუთარი განსხვავებული ფორმა აქვს. განსხვავებული გამომსახველობითი ფორმით გამოირჩევა „მოვალეობის მსხვერპლი“. პიესა „მოვალეობის მსხვერპლი“ წარმოგვიდგენს იონესკოს განსხვავებულ ხედვას, რაც პიესის გამომსახველობით ფორმაშიც პოულობს სათანადო ასახვას. მწერალმა ამ ნაწარმოებში თითქოს გადალახა ბავშვობის დროინდელი კომპლექსი და ტრავმა. ის სხვაგვარად საუბრობს ისეთ ყოფით და მისთვის მტკივნეულ საკითხზე, როგორცაა მამისა და ვაჟის ურთიერთობა. სხვა ადრეული ნაწარმოებებისაგან განსხვავებით, აქ ენა უფრო კლასიკურია. „მოვალეობის მსხვერპლი“ ის პიესაა, რომლის ენა შეიძლება ითქვას, ყველაზე მეტად უახლოვდება კლასიკური თეატრის ენას და გამომსახველობით ფორმებს. იონესკო წერდა : „საბოლოოდ, მე, კლასიციზმის მომხრე ვარ“(იონესკო 1966 :187). აშკარაა, რომ ამ პიესაში იონესკოს დისკურსი მართლაც ყველაზე მეტადაა მიახლოებული კლასიციზტურ დისკურსს. ამ პიესაში იონესკო მისთვის დამახასიათებელ ლინგვისტურ ხერხებს პიესაში მისტიკური განწყობის შესაქმნელად იყენებს. დრამატურგის ჩვეული უცნაური, უჩვეულო, უცხო აქ ყველაზე სრულყოფილად ისხამს ხორცს. პიესას ორმაგი თემატური ჯაჭვი აქვს. ერთი მხრივ აშკარაა რეალისტური თეატრისათვის დამახასიათებელი ენობრივი საშუალებები. თუმცა პიესა ამავე დროს წარმოადგენს თეატრალური პირობითობის კრიტიკასაც.

თუკი „მელოტი მომდერალი ქალის“ დაწერის სურვილი იონესკოს ასიმილის მეთოდმა შთააგონა. ამ ტიპის ექსპერიმენტმა იგი გაიტაცა და შემდგომ პიესებში: „ჟაკი ანუ მორჩილება“ და „მომავალი კვერცხებშია“ ექსპერიმენტმა სრულყოფილი სახე მიიღო. ამავე ხაზს აგრძელებს მომდევნო პიესები:

⁹⁵თარგმნა შორენა ციციავამა

„სკამები“ და „გაკვეთილი“. რაც შეეხება „მოვალეობის მსხვერპლს“, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მისი ენა უფრო ახლოა კლასიკურ სტილთან, მეტია გაბმული თხრობა, ტექსტი და სულ უფრო ნაკლებად გვხვდება წინა პიესებისთვის დამახასიათებელი ლინგვისტური თავისებურებები.

ამ პიესაში ნაკლებადაა გამოყენებული ისეთი მხატვრული ხერხი, როგორცაა დისოციაცია, თითქმის არ გვხვდება ფონემათა გადანაცვლება, მორფემათა დამახინჯება, არ არის კაკოლოგია. ზემოთ მითითებული მიზეზების გამო, ჩვენი მიდგომა პიესისადმი მეთოდურად განსხვავებულია. ემპირიულ მასალას ამ შემთხვევაში ცხრილის სახით არ წარმოვადგენთ.

პიესაში „მოვალეობის მსხვერპლი“, როგორც უკვე აღვნიშნეთ ენობრივი დარღვევები ნაკლებია, თუმცა დრამატურგი მაინც ხშირად მიმართავს კლიშეს.

იონესკო განსაკუთრებით ხშირად იყენებს კლიშეს. დიდი პასაჟები, ვრცელი დიალოგები მხოლოდ კლიშეზეა აგებული. პერსონაჟები ცვლიან არაფრისმთქმელ, გაცვეთილ ფრაზებს. კლიშე და „ზრდილობიანი საუბარი“ ერთ-ერთი ის საკომუნიკაციო ხერხია, რომელსაც განსაკუთრებით ხშირად მიმართავს დრამატურგი ამ პიესაში.

ამასთან „მოვალეობის მსხვერპლში“, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მართალია ნაკლებად, მაგრამ მაინც გვხვდება დისოციაცია, კავშირის წყვეტა, როგორც ლექსემების ასევე სიტყვასა და რეალობას შორის.

ამ პიესაში საკვლევად შერჩეული ყველა დანარჩენი პიესების მსგავსად, იონესკო ხშირად ქმნის აკუსტიკურ ეფექტს ფონემათა მსგავსების მეშვეობით. დრამატურგი მიმართავს კონკრეტული ფონემური ერთეულის მონოტონურ გამეორებას, თუმცა ეს ყოველთვის არ ასახავს სემანტიკურ მიმართებებს აღსანიშნებს შორის, რომლებიც შეიძლება აღმნიშვნელების დონეზე ასახულიყო. ჰორიზონტალურ მიმართებებს შორის არსებული სპეციფიკური დამოკიდებულება, სადაც აღსანიშნებს შორის მიმართებები შესაბამის აღმნიშვნელებს შორის არსებულ მიმართებებზეა დამოკიდებული, იონესკოს დისკურსში დარღვეულია.

დასკვნა

წინამდებარე თავში მიმოვიხილეთ ის მხატვრული ხერხები და საკომუნიკაციო საშუალებები, რომლებიც ტიპურია იონესკოს ადრეული პიესებისთვის. განვიხილეთ: კოკალანი, დისოციაცია, ვერბიგერაცია, პარონომაზია, კაკოლოგია. მათი გამოყენებისას აშკარაა, რომ იონესკო ცდილობს ხაზი გაუსვას სამეტყველო ენაში, ზეპირი საუბრის დროს დაშვებულ შეცდომებსა და ლაფსუსებს. მწერლის მიერ გამოყენებული მხატვრული ხერხები სწორედ ამ დრამატურგიულ მიზანს ემსახურება. იონესკო უფრო მეტად ართულებს რა საუბრისას დაშვებულ შესაძლო შეცდომებს, აქტიურად იყენებს სიტყვის პოლისემიურ ბუნებას. შეცდომის ხაზგასასმელად პოლისემიურობას მიმართავს.

იონესკოს არღვევს ტრადიციული თეატრისთვის დამახასიათებელი სემანტიკურ უწყვეტობას, რომელიც ძირითადად აღსანიშნის დესტრუქციით მიიღწევა. თუკი აღსანიშნის მნიშვნელობა დაკარგულია, იონესკო ტექსტის მამოძრავებელ ძალად აღმნიშვნელს ირჩევს. სწორედ ამიტომ მიმართავს იგი ისეთ მხატვრულ საშუალებებს, როგორცაა სიტყვათა თამაში, პარონომაზია, ვერბიგერაცია, კაკოლოგია.

დრამატურგი ჩვენს მიერ შესწავლილ პიესებში თანაბარი შეფარდებით იყენებს ზემოაღნიშნულ მხატვრულ საკომუნიკაციო ხერხებს, თუმცა ადრეულ პიესათაგან მაინც შეიძლება გამოვყოთ ორი მათგანი : „მელოტი მომღერალი ქალი“ და „ჟაკი ანუ მორჩილება“, სადაც შეცდომა, ლაფსუსი განსაკუთრებულადაა ხაზგასმული. ამ ორ პიესაში დასტურდება პარონიმების ჭარბი რაოდენობა, ასევე განსაკუთრებულად ხშირია აზრის წყვეტა ერთი დისკურსის ფარგლებში : კოკალანი და დისოციაცია. დრამატურგი ხშირად მიმართავს დუბლეტს: მარცვლის, სიტყვისა და ფრაზის განმეორებას.

მწერლის მიერ ეფექტურად გამოყენებული მხატვრული ხერხები ერთი ცენტრალური წერტილის ირგვლივ იყრის თავს. ეს ცენტრალური ასე ვთქვათ, ამოსავალი წერტილი-შეცდომაა. რასაკვირველია, იონესკოს პიესებში შეიძლება ვისაუბროთ მხოლოდ ავტორის მიერ განზრახ დაშვებულ შეცდომებზე.

თავი IV. იონესკოს დისკურსის პრაგმატიკულ-პარალინგვისტური ასპექტები

4.1 დისკურსის კვლევის პრაგმატიკული კატეგორიები

ამ ქვეთავში განვიხილავთ იონესკოს ადრეული პიესების დისკურსის პრაგმატიკული ასპექტით. იონესკოს პიესებში ენობრივი ნიშნის ბუნების თავისებურების დადგენისათვის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ასპექტი პრაგმატიკაა, რაც ნიშანსა და მის მომხმარებელს შორის სპეციფიკური მიმართებით არის გამოხატული.

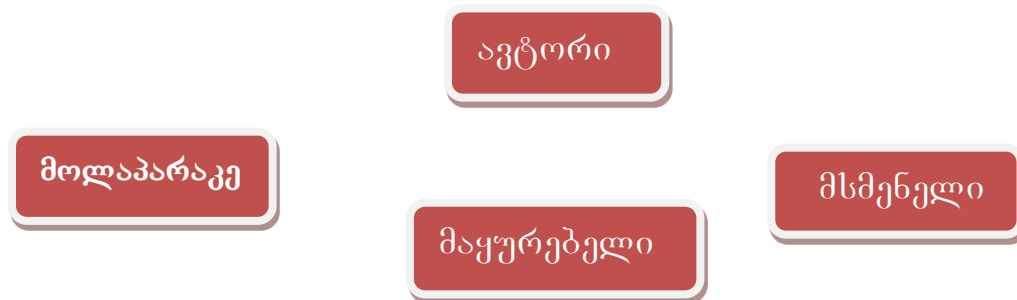
პრაგმატიკა ლიტერატურულ ნაწარმოებში პიროვნული ფაქტორების ზეგავლენას სწავლობს. იონესკოს დისკურსის პრაგმატიკული ასპექტით შესწავლა შეუძლებელია სემანტიკური მიმართებების გარეშე. პრაგმატიკული ასპექტი გულისხმობს, როგორც სემანტიკურ, ასევე სინტაქტიკურ მიმართებებს, თუმცა ტექსტის პრაგმატიკული კუთხით კვლევა არსებითად განსხვავდება წმინდა სემანტიკური და სინტაქტიკური კვლევებისაგან. მიუხედავად ამისა, დისკურსის კვლევისას სემანტიკური და პრაგმატიკული კატეგორიები გარკვეულწილად ერთმანეთის თანაზიარია. ორივე ერთად კი საუბრისას ძველი და ახალი ინფორმაციის ურთიერთმიმართებას აანალიზებს.

ა. ბერგსონი მიიჩნევს, რომ კომიკური არ არსებობს სოციუმის გარეშე. იგი უნდა პასუხობდეს თანაცხოვრების მოთხოვნებს (ბერგსონი 1959:12). ნებისმიერი საინფორმაციო შინაარსის კონსტრუირებისთვის უმთავრესი საერთო საფუძვლის ცნებაა, რაც ძირითადად ფაქტობრივ ინფორმაციას გულისხმობს. როგორც წესი, როცა საერთო საფუძვლის ცნებას განიხილავენ, მასში უპირატესად არაწინააღმდეგობრივი ფაქტები იგულისხმება, რომლებიც საუბრისას თანამოსაუბრეთა მხრიდან ემატება, თანაც საუბრის დასაწყისის ტიპი განაპირობებს პრესუპოზიციული ფაქტების დამატებას. აქ იგულისხმება: პრაგმატიკული პრესუპოზიცია: სოციალური ურთიერთობა მოსაუბრეებს შორის, მოლაპარაკესა და მსმენელს შორის. იონესკოს შემთხვევაში საერთო საფუძველს იმპლიციტურად თუ ექსპლიციტურად ავტორი წინააღმდეგობრივ ფაქტებს უმატებს. ერთი რეპლიკის პრესუპოზიცია ეწინააღმდეგება იმპლიციტურ შინაარსს. იონესკოს დიალოგში მრავალსიტყვაობის

მიუხედავად, აზრი არ ვითარდება, არამედ ერთი და იმავე შინაარსის ირგვლივ ტრიალებს.

იმისათვის, რომ შედგეს სრულყოფილი საკომუნიკაციო აქტი, მეტყველება, როგორც სასიცოცხლო მნიშვნელობის აქტი, ამისათვის სამი ფაქტორის არსებობაა აუცილებელი: 1) მოლაპარაკე 2)მსმენელი და 3)ფაქტი.

რომან იაკობსონი შემდეგ საკომუნიკაციო სქემას წარმოადგენს: „მოლაპარაკე (ლოკუციის წყარო) შეტყობინებას გადასცემს ადრესატს (ლოკუციის მიზანს), ხოლო სამეტყველო აქტის მესამე შემადგენელია თვით შეტყობინება, გამონათქვამი, ლოკუცია“ (იაკობსონი 1970:438). ამ სქემაზე დაყრდნობით, მცირედი ცვლილებით იონესკოს დისკურსის ე. წ. აქტანტები შემდეგი სახით წარმოვადგინეთ.



კლასიკურ საკომუნიკაციო სქემას ჩვენ „მაყურებელი“ დავუმატეთ. გარდა იმისა, რომ მაყურებელი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურაა თეატრალური წარმოდგენისთვის, მისი როლი იონესკოსთან განსაკუთრებულად იგრძნობა. იონესკოს დისკურსის მექანიზმის განხილვისას, თვალსაჩინოა დისკურსის ორი დონე, შინაარსის ორი სიბრტყე. სქემატურად შეტყობინების ორ დონეს კატრინ კერბრატ-ორეკიონი-Catherine Kerbrat-Orecchioni შემდეგნაირად წარმოადგენს. მკვლევარი განარჩევს შეტყობინების ორ გადამცემს: მოლაპარაკე დრამატურგს მ1⁹⁶ და პერსონაჟებს მ2⁹⁷. პირველისთვის ადრესატი მკითხველი-მაყურებელია, მეორესთვის-ეს თავად პერსონაჟებია (კერბრატ-ორეკიონი1984: . 46-62).

⁹⁶ მოლაპარაკე ერთი
⁹⁷ მოლაპარაკე ორი

„ჩვენი საინფორმაციო სტრუქტურას განიხილავს როგორც ინფორმაციის შეფუთვის პროცესს, რომელიც შეესაბამება თანამოსაუბრეთა (ინტერლოკუტორთა) საკომუნიკაციო მოთხოვნებს მოცემული კონკრეტული მომენტისათვის“ (ციტირებულია გოდელის მიერ 2008 : 8). ამასთან ჩვენი მოსაზრებით, ინფორმაციის აღქმისას მნიშვნელოვანია ადრესატის დროებით დამახასიათებელი ინტელექტუალური მდგომარეობა.

ლოკუციური ტექსტის აგებისას გათვალისწინებული უნდა იქნას საკომუნიკაციო კონტექსტი, კომუნიკაციისას მონაწილეების განწყობა, სიტუაცია, კომუნიკაციის პირობები, აზრის გადმოსაცემად გამოყენებული საშუალებები, საინფორმაციო სტრუქტურები, მსმენელისა და მოსაუბრის ზრდილობის დონე, მათი დროებითი მდგომარეობა. ამას გარდა მნიშვნელოვანია მსმენელის ან ადრესატის დამოკიდებულება შეტყობინებისადმი. აღსანიშნავია, რომ მეტყველება ყოველთვის ქმნის პროცესია, ყოველი სიტყვის წარმოთქმისას იქმნება ახალი შინაარსი. ყველა ეს მახასიათებელი ერთმანეთზეა დამოკიდებული და დისკურსის შინაარსს წარმოადგენს.

როდესაც ფორმალისტები ლიტერატურული და პოეტური დისკურსის ორგანიზებას ახდენდნენ, მათი მთავარი მოტივაცია იყო, რომ დისკურსი აღქმადი ყოფილიყო. დისკურსის აღქმა მათთვის დისკურსის არა ბევრით, არამედ მის ავტონომიურ ორგანიზებაში მდგომარეობდა (ბურასა 2013: 80).

დისკურსი, როგორც ტექსტის ერთ-ერთი ტიპი, შეიძლება იყოს კოგნიტიური და ექსპრესიული. მეტყველების უმთავრესი თვისება გამოხატვაა. დისკურსის, ნიშანთა სისტემის ერთ-ერთი მთავარი ტიპი და მეტყველების ექსპრესიულობის ერთ-ერთი უმთავრესი სტრუქტურა, კომუნიკაციისას ემოციურ და სოციალურ ფაქტორებს გულისხმობს.

განვიხილოთ იონესკოს მიერ გამოყენებული საკომუნიკაციო ხერხები კომუნიკაციის თეორიის კუთხით. აბსურდამდე კლასიკური თეატრი, მაშინაც კი როცა სალაპარაკო ენას იყენებდა, უარს ამბობდა ყოველდღიური სალაპარაკო ენისთვის დამახასიათებელ ლაფსუსებზე. უნებლიე შეცდომები, არასწორი სტრუქტურები, ზეპირი მეტყველებისთვის დამახასიათებელი ბორძიკი, ლაპარაკის დროდადრო შეჩერება, განმეორება და აბნეული

მეტყველება, ლუღლუღი და დაუსრულებელი აზრი კლასიკური თეატრისთვის უცხო იყო. იონესკო ზეპირი მეტყველებისთვის დამახასიათებელ ყველა ამ ასპექტს, როგორც მხატვრულ ხერხს ისე იყენებს. რ. იაკობსონი მიიჩნევდა, რომ დისკურსი თავის თავში დასასრულს ვარაუდობდა. სარა კოფმანის-Sarah Kofman თვალსაზრისით, დისკურსს, როგორც სტრუქტურა-მესიჯს, „ტრანსნარცისულ იდენტიფიკაციას“, აზრის ხელახლა გადმოცემის განუსაზღვრელი შესაძლებლობა აქვს(კოფმანი 1970: 179). იმის გათვალისწინებით, რომ მეტყველება ყოველთვის ქმნის პროცესია, კოფმანის ამ თვალსაზრისზე დაყრდნობით, იონესკოს დისკურსი სწორედ მუდმივად ფუნქციონირებად, ქმნადობის პროცესს წარმოადგენს. ყოველი სიტყვის წარმოთქმისას იონესკოს პიესებში დისკურსი პერსონაჟებს შორის შეიძლება ხელახლა დაიწყოს. ამასთან აშკარაა იონესკოს დისკურსის სპეციფიკურობა, რაც საუბრის არა მოსალოდნელი მიმართულებით გაგრძელებაში, არამედ პირიქით, სრულიად საპირისპირო განვითარებაში მდგომარეობს. აქ საკომუნიკაციო აქტი სრულიად საპირისპირო პროცესს წარმოგვიდგენს. ხშირად მწერალი სემანტიკურ მახვილს მოულოდნელ ლექსემაზე აკეთებს და აზრს საპირისპირო მიმართულებით ავითარებს. მეშონიკი დისკურსთან მიმართებაში ისეთ სიტყვებს იყენებს, როგორებიცაა „უცნობი“, „დაუსრულებელი“, „შიში“ (მეშონიკი1973:29).

დისკურსის ყველა ამ ასპექტს მიმართავს ეჟენ იონესკო. ამ ფაქტორების მიხედვით ორგანიზებული დიალოგები სისტემური ხასიათისაა და ამ ხერხით აგებული დისკურსის გამოყენება იონესკოსთვის ეფექტურ მხატვრულ ხერხს წარმოადგენს. „უცხო“, „მოულოდნელი“, „დაუსრულებელი“ ის უმთავრესი პარამეტრებია, რომლებიც იონესკოს დისკურსის ძირითად მახასიათებლებად შეიძლება მივიჩნიოთ. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, რომ დისკურსი იონესკოსთან არა მყარ მოცემულობას, არამედ დინამიკურ, მუდმივად ცვალებად მოვლენას წარმოადგენს.

4.2 იონესკოს დისკურსის პრაგმატიკული ასპექტები

რა ხერხებსა და სტილისტურ საშუალებებს მიმართავს იონესკო მხენელზე შთაბეჭდილების მოსახდენად ? რა ხდის კომიკურს იონესკოს დისკურსს,

როგორც კომუნიკაციის აქტს? რა მექანიზმებს მიმართავს დრამატურგი ნიშანთა სისტემის კონკრეტულ სოციალურ გარემოში ფუნქციონირებისთვის? როგორ ფუთავს იგი კონკრეტულ სიტუაციაში კონკრეტულ ინფორმაციას?

ემილ ბენვენისტი დისკურსის ანალიზისას მის ანთროპოლოგიურ თვისებას უსვამდა ხაზს. იგი მიიჩნევდა, რომ დისკურსში უმნიშვნელოვანესი თანაზიარობაა, ვინაიდან თანამოსაუბრის არყოლის შემთხვევაში, სამეტყველო აქტის განხორციელება შეუძლებელი იქნება(ბენვენისტი 1966:327-335).

იონესკოს დისკურსში „თანაზიარობა“ ხშირად უგულებელყოფილია. ეს უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი მოსაუბრესა და მსმენელს შორის ადეკვატური საკომუნიკაციო ურთიერთობის დასამყარებლად, იონესკოს პერსონაჟების დისკურსში თითქმის სრულიად მოშლილია. საუბრისას ამ უმთავრესი ფაქტორის არარსებობა და იგნორირება იონესკოს ერთ-ერთი უმთავრესი საკომუნიკაციო ხერხია, ვინაიდან ეს ხერხი ააშკარავებს თანამოსაუბრეთა შორის კომუნიკაციის არარსებობასა და მარცხს. „თანაზიარობა და კონფლიქტი ორი თანაბრად აუცილებელი ელემენტია დიალოგის გასაგრძელებლად, რომელიც უნდა არსებობდეს ამ ურთიერთდაპირისპირებულ სიბრტყეზე: ერთი მხრივ, მეტისმეტი კონფლიქტის შედეგად შეიძლება ინტერაქციის და ინტერაქტანტების სიკვდილიც კი მოყვეს(გაკვეთილში): მეორე მხრივ, მეტისმეტ კონსენსუსს სიჩუმემდე მიყვავართ” (კერბრატი-ორეიონი 1996: 31-49).

სოციალური ფაქტორების მნიშვნელობა აშკარაა იონესკოს ადრეული პიესების დისკურსის ანალიზისას. იონესკო აქცენტს სოციალურ ურთიერთობებზე აკეთებს. პერსონაჟთა შორის იერარქიული მამართებები აღარ არსებობს. დისკურსი, როგორც საკომუნიკაციო აქტი რეალურისგან განსხვავებულ სურათს წარმოადგენს. პერსონაჟები შეუსაბამო რეპლიკების გამოყენებით უცნაურს, უჩვეულოს, მოულოდნელს წარმოაჩენენ.

მაგალითად: მეხანძრეს, რომელიც დაუპატიჟებლად სმითების მისაღებ ოთახში აღმოჩნდა, სტუმრების თანდასწრებით უწევს მისთვის საჩოთირო თემაზე ინფორმაციის მიღება:

Le pompier: Eh bien voilà.
comme

Rien de sérieux. Ça ne rapporte pas. Et

Est-ce qu'il y a le feu chez vous ?

Il n'y a pas de rendement, la prime à

M-me Smith : Pourquoi nous demandez-vous ça ?

La production est très maigre.

Le pompier: C'est parce que...excusez-moi, j'ai l'ordre
d'éteindre tous les incendies dans la ville.

M.Smith : Rien ne va. C'est partout
pareil. Le commerce, l'agriculture,

M-me Martin : Tous ?

cette année c'est comme pour le feu,

Le pompier : Oui, tous

ça ne marche pas.

M-me Smith, confuse.

M.Martin : Pas de blé, pas de feu.

Je ne sais pas...je ne crois pas, voulez-vous

Le pompier : Pas d'inondation non plus

Que j'aie voir ?

M-me Smith : Mais il y a du sucre.

M.Smith, reniflant.
venir de l'étranger.

M. Smith : C'est parce qu'on le fait

Il ne doit rien y avoir. Ça ne sent pas le roussi.

Le pompier : Très mal. Il n'y a presque rien,

M-me Martin : Pour les incendies, c'est plus

Quelques bricoles, une cheminée, une grange.

difficile. Trop de taxes !

(იონესკო 1972 : 50)

მეხანძრე : თქვენთან ცეცხლი არის ?
რომ

აღარ არის, და შემოსავალი

აღარ არის, საწარმოო პრემიებიც

ქ-ნისმითი : რატომ ვეკითხებით ?

ძალიან დაბალია.

მეხანძრე: იმიტომ, რომ მაპატიეთ,

ბ-ნი სმითი : ყველგან ცუდაა საქმე

მაგრამ ნაბრძანები მაქვს, ქალაქში წელს, ყველგან. ვაჭრობასა და
ყველა ცეცხლი ჩავაქრო. სოფლის მეურნეობას, ისევე

ქნი მარტინი : სულ ყველა ? უჭირს როგორც თქვენ.

მეხანძრე : დიას, სულ ყველა. **ბ-ნი სმითი :** არც ხორბალი,

ქნი სმითი, აღელვებულია : არ ვიცი, არც ხანძარი.

არა მგონია, რომ იყოს... გინდათ, კარგად **მეხანძრე :** არც წყალდიდობა.

ენახო? **ქნი სმითი :** სამაგიეროდ არის

ბ-ნი სმითი, ღრმად ჩაისუნთქავს: რაღაც შაქარი.

არა მგონია, იყოს. დამწვრის სუნი არ დგას. **ბ-ნი სმითი:** იმიტომ, რომ

[.....] უცხოეთიდან შემოაქვთ.

მეხანძრე : საქმე ძალიან ცუდაა. **ქნი მარტინი:** აი, ხანძრის შემოტანა

ჩასაქრობი აღარაფერია, წვრილმანებს, კი ჭირს, იმდენი გადასახადია.⁹⁸

ბუხარს და საბჭელს თუ არ ჩავთვლით. (იონესკო 2006 : 39)

რაკი სერიოზული სამუშაო

აღარ არის, შემოსავალიც

კითხვათა უმეტესობა, რომელსაც მოსაუბრე სვამს ხშირად რიტორიკული ხასიათისაა და საკუთარი აზრის დამტკიცებას ემსახურება. ჟან კარონი-Jean Caron (1983 :46) მიიჩნევს, რომ „მეტყველება ერთსა და იმავე დროს დასრულებული ქმედებაა—იმისთვის არ ლაპარაკობენ, რომ არაფერი თქვან, და [ამავე დროს მეტყველება] ინტერსუბიექტურია-ეს თემაა, რომელიც სხვა თემაზე ლაპარაკობს“(კარონი 1983 :46).

თუ კარონის ტერმინს დავესესხებით, იონესკოს დისკურსი უპირატესად ინტერსუბიექტურია. ამ სამეტყველო აქტის მაკონსტრუირებელ ფაქტორს მისი

⁹⁸ თარგმნა შორენა ციცაგმა

დიალოგის საგანი-ცეცხლი წარმოადგენს. დისკურში აშკარაა, რომ წაკითხვისას, მკითხველის აღქმაში სასაუბრო თემის ორი დონე იკვეთება: პირდაპირი და ნაგულისხმევი. ფექტს ცეცხლის, როგორც აღსანიშნის არა პირდაპირი, არამედ მისი ნაგულისხმევი მნიშვნელობა ქმნის. თავდაპირველად თითქოს აქტანტებს ამ აღსანიშნისადმი უნდობლობის გრძნობა აქვთ: ქნი სმითი აღელვებულა, ბატონი სმითი საუბრისას ღრმად ჩაისუნთქავს. უნდობლობა ქრება და თანამოსაუბრეთა შორის საუბრისას შემოდის პერლოკუციური ეფექტი, როცა მეხანძრე რეალურად ახერხებს დაინტერესოს და საუბარში სრულად ჩართოს ინტერლოკუტორები(იული1996 :49). დიალოგის ამ ნაწილის შემდეგ ცეცხლის ნაგულისხმევი მნიშვნელობა გაზიარებულია მოსაუბრეთა მიერ. ამ აღმნიშვნელისადმი ასეთი დამოკიდებულება დიალოგის ბოლომდეა შენარჩუნებული. აღსანიშნავია, რომ ცეცხლის, როგორც აღსანიშნის ნაგულისხმევი მნიშვნელობა პიესის სხვა სცენაშიც გაუღერდება, როცა მოახლე-სახელად მერი, მეხანძრეს ხვდება და ეს უკანასკნელი მას მისი პირველი ცეცხლის ჩამქრობად მოიხსენიებს. აქ იკვეთება ამ დისკურსის ორი: ზედაპირული და სიდრმისეული დონეები. მათ შორის კავშირი ავტორის მიერ მინიმუმამდეა დაყვანილი. მოყვანილი ნაწყვეტის პირველი ფრაზა: *თქვენთან ცეცხლი არის?* წარმოადგენს ლოკუციურ აქტს, სადაც მეხანძრე, როგორც დიალოგური საწყისის ინდივიდი, რეფერენტული სიტუაციის ნომინაციას ახდენს(ოსტინი 1962 : 14), რასაც დიალოგში სამეტყველო აქტის ადრესატების: სმითებისა და მარტინების წყვილის ჩართვა მოყვება.

დიალოგის დასაწყისში იქმნება შთაბეჭდილება, რომ თემა ადრესატებისთვის უჩვეულო და უცნაურია. აშკარაა, რომ იონესკო დისკურსის ორგანიზებას ახდენს არა მისთვის ჩვეული რიტმის მეშვეობით, არამედ თემის საშუალებით. ამასთან სხვაობა, შეუთანხმებლობა დიალოგის შინაარსსა და პერსონაჟთა ცერემონიულ პოზას შორის ამ დიალოგის ზემოქმედების ძალას ქმნის. ამასთან ხაზგასასმელია, რომ დისკურსის თემა, რომელიც დასაწყისში უცნაური ჩანდა, სრულიად ბუნებრივად გამოიყურება დიალოგის დასასრულს. დიალოგის მეორე ნახევარში მეორადი მოტივების სახით შემოდის: პრემიების, ვაჭრობისა და სოფლის მეურნეობის თემები. დიალოგის ბოლოს ფრაზით მეხანძრე იმ ძირითად თემას უბრუნდება, რითაც დაიწყო. შესაბამისად პირველი და ბოლო ფრაზა კრავს ამ აბსურდულ დიალოგს. ყურადღებას

იქცევს პერსონაჟთა განწყობა: *მეხანძრე შეწუხებულია*. ამით ავტორი ამ უმნიშვნელო თემისადმი პერსონაჟთა დამოკიდებულებას უსვამს ხაზს.

ბენვენისტი მიიჩნევს, რომ მეტყველების არარსებობის შემთხვევაში, არ იქნებოდა არც საზოგადოების, არც კაცობრიობის შექმნის შესაძლებლობა, ვინაიდან მეტყველების უპირველესი თვისება გამოხატვაა (ბენვენისტი 1974 : 43-66).

საკუთარი აზრის გამოხატვა პიესაში „სკამები“ ერთ-ერთი მთავარი იდეაა. პიესა მოხუცი შვეიცარის შინაგან დრამას გადმოსცემს, რომელიც საკუთარი სათქმელის, განცდის გამოსახატავად ორატორს იწვევს, რომელიც საბოლოოდ მუნჯი აღმოჩნდება.

ზოგადად იონესკო დისკურსში „უჩვეულოს“ აქცენტირებას ახდენს, რომელიც ხან რიტმის ცვალებადობის, ხან კი მეორეხარისხოვანი ინფორმაციის წინა პლანზე წამოწევის ხარჯზე ხორციელდება. რიტმის როლზე დისერტაციის მეორე თავში გაგამახვილეთ ყურადღება, მეორეხარისხოვანი ინფორმაციის წინაპლანზე წამოწევა კი ვფიქრობთ, სწორედ იონესკოს დისკურსის პრაგმატიკული ასპექტით განხილვის საგანია. ამ საკომუნიკაციო ხერხით იონესკო ერთი მხრივ, ხაზს უსვამს მისი სალიტერატურო ენისთვის დამახასიათებელ, უცნაურსა და მოულოდნელს, მეორე მხრივ, ის კომიკურის შექმნის მხატვრული საშუალებაა. დისკურსში ამ ასპექტების ხაზგასმა იონესკოს დიალოგს სასაცილოს, კომიკურს ხდის.

იონესკო ცდილობს კავშირების წარმოჩენას მეტყველებასა და ქვეცნობიერს შორის. ამ დამოკიდებულებით იგი სრულად იმეორებს ფსიქონალიტიკოსების მიდგომას, რომლებიც დისკურსის საგანს ქვეცნობიერის საგანთან აიგივებენ. სწორედ აქ ვლინდება, ენის „მატყუარა“ ბუნება, რომელიც ირაციონალურს ააშკარავებს.

აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ სოციალურ ფაქტორთან ერთად, იონესკოს დისკურსის განხილვისას, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ფსიქოლოგიური ფაქტორი. იონესკოს ადრეული პიესების სცენებში საყოველთაოდ მიღებული ქცევის წესები, ურთიერთობის ფორმები დარღვეულია და თავდაყირაა დაყენებული. დარღვეულია ურთიერთობისას

მოსაუბრეთა თავის დაჭერის მანერა, პატივისცემისა თუ უპატივცემულობის გამომხატველი ჟესტები და ა.შ.

იონესკოს მიერ შექმნილ სოციუმში უპირატესად ფატიკური ურთიერთობის წესები დარღვეულია და კომუნიკაცია სრულიად აბსურდულად გამოიყურება. მაგალითად, მისტერ და მისის მარტინები მოახლესთან საუბრისას დაქვემდებარებულ პოზიციაში არიან. ისინი სმითების მოახლის წინაშე თავის მართლებას ცდილობენ. მერი კი მარტინებს ასე მიმართავს:

Pourquoi êtes-vous venus si tard !Vous n'êtes pas polis. Il faut venir à l'heure. Compris ? Asseyez-vous quand même là, et attendez, maintenant(იონესკო1972:23)-სად იყავით აქამდე! ეს რა უზრდელობაა. დროზე ვერ მოხვედით? ახლა აქ დასხედით და დაიცადეთ(იონესკო 2006 : 19)⁹⁹.

მოახლის დისკურსის შემთხვევაში გასათვალისწინებელია მისი რეპლიკების არა მხოლოდ ლინგვიტური მნიშვნელობა, არამედ მისი სოციალური მნიშვნელობა, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დიალოგის ლინგვისტური კონტექსტი. ამ სცენაში აშკარაა პრაგმატიკული პრესუპოზიციის დარღვევა. მოახლესა და მარტინებს შორის საუბრისას, მოახლის მხრიდან ფორმალური მიმართვის ფორმა დარღვეულია, ვინაიდან ბატონებს მოახლე სენტენციური ტონით მიმართავს. ეს სცენა სიტუაციური კონტექსტიდან გამომდინარე მეტ ინფორმაციას ატარებს, ვიდრე ენობრივი კონტექსტის თვალსაზრისით.

შემდეგ სცენას, რომელიც წინა თავში უკვე განვიხილეთ, აქ მოკლედ შევეხებით. ქმარი ცოლს კარის გაღებას რამდენჯერმე სთხოვს. კარის არაერთხელ გაღების მიუხედავად, იქ არავინაა. ასეთ შემთხვევაში იონესკო სიტუაციურ კონტექსტს არღვევს. ამ დისკურსში პრესუპოზიციის წინასწარი პირობა დარღვეულია. შესაბამისად ქმრის რეპლიკა, რომელიც ცოლს კარის გაღებას სთხოვს, უმიზნო გამონათქვამად იქცევა. ზოგადად უმიზნო, შეუსაბამო გამონათქვამი იონესკოს მიერ მხატვრულ საშუალებადაა ქცეული.

პიესა „საკმები“ მთლიანად დარღვეულ სიტუაციურ კონტექსტზეა აგებული. არარსებული სტუმრების მიღება, მათთვის სკამის შეთავაზება, მათთან

⁹⁹ თარგმნა შორენა ციცაგმა

საუბარი იონესკოს დისკურში, სიტუაციურ პრესუპოზიციასთან ერთად ლექსიკურ პრესუპოზიციასაც არღვევს.

ტონის ცვალებადობას ხშირად მიმართავს იონესკო. პიესაში „გაკვეთილი“ მასწავლებლის მეტისმეტად მორიდებული, არაბუნებრივი ტონი სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად საპირისპირო უხეშ, მოურიდებელ დისკურსში გადაიზრდება, როცა მასწავლებელი ბრძანებითი, ხოლო მოსწავლე სულ უფრო და უფრო გაუბედავი ტონით პასუხობს.

ბატონი და ქალბატონი სმითების ზემოხსენებული კამათისას არის თუ არა კარზე ყოველთვის ვიღაც როცა აკაკუნებენ, დიალოგში მესხანძრე პრივილეგირებული პოზიციიდან აგვარებს კონფლიქტს:

Je vais vous mettre d'accord. Vous avez un peu raison tous les deux. Lorsqu'on sonne à la porte, des fois il y a quelqu'un, d'autre fois il n'y a personne [...]. Les choses sont simples, en réalité. (Aux époux Smith.) Embrassez-vous (იონესკო 1972 : 48)-*მე მოგარიგებთ. თავისთავად, ორივე მხარე მართალს ამბობს. როცა კარზე ზარია, ხან არის ვიღაც, ხან კი-არა ხომ ხედავთ, სინამდვილეში ყველაფერო მარტივადაა. (სმითების წყვილს) აბა, აკოცეთ ერთმანეთს*(იონესკო 2006 : 39)¹⁰⁰.

გაანალიზებულ დიალოგებში ხშირად თავს იჩენს საუბრის წარმართვისას ორი უკიდურესი სიტუაცია: საუბარი დაქვემდებარებული პოზიციიდან და საუბარი პრივილეგირებული პოზიციიდან.

საუბრის სტანდარტული სქემა იონესკოსთან ხშირად სახეცვლილი სახით გვევლინება. მოსამსახურე დაქვემდებარებული პოზიციის ნაცვლად, ხშირად პრივილეგირებული პოზიციიდან გვესაუბრება. მაგალითად :სმითების მოახლე, მასწავლებლის მოსამსახურე და ა.შ. მასწავლებლის მოახლე ხშირად აძლევს მასწავლებელს ბრძანებითი თუ სენტენციური ტონით რჩევებს, ასევე მარტინების მოსამსახურე იჭრება ბატონების საზოგადოებაში და ლექსის წარმოთქმას ცდილობს. თითქოს ადამიანთა იდენტობას ღირებულება და მნიშვნელობა დაუკარგავს.

ქალბატონი და ბატონი სმიტები ასე ხვდებიან სტუმრებს:

¹⁰⁰ თარგმნა შორენა ციციავა

M-mes Smith :Bonsoir, chers amis ! Excusez-nous de vous avoir fait attendre si longtemps. Nous avons pensé qu'on devait vous rendre les honneurs auxquels vous avez droit et, dès que nous avons appris que vous vouliez bien nous faire le plaisir de venir nous voir sans annoncer votre visite, nous nous sommes dépêchés d'aller revêtir nos habits de gala.

M. Smith, furieux : Nous n'avons rien mangé toute la journée. Il y a quatre heures que nous vous attendons. Pourquoi êtes-vous venus en retard?(იონესკო 1972 : 33)

ქ-ნი სმითი: საღამო მშვიდობისა, ძვირფასო მეგობრებო! მოგვიტყვეთ, ასე დიდხანს რომ ვალოდინეთ. გვინდოდა, თქვენთვის საკადრისი პატივი მოგვევო. როცა გავიგეთ, რომ ნება იბოძეთ, ჩვენთვის სიამოვნება მოგენიჭებინათ და გაუფრთხილებლად გვწვეოდით, საზეიმო სამოსში გამოსაწყობად გავეშურეთ.

ბ-ნი სმითი, გაბრაზებული: მთელი დღეა, არაფერი გვიჭამია. უკვე ოთხი საათია, რაც გელოდებით(იონესკო2006 : 28).¹⁰¹

ამ დიალოგში იონესკო ხაზს უსვამს ადამიანებს შორის ურთიერთობის ცერემონიას, რომელიც ერთი მხრივ, საზოგადოების განუყოფელი ნაწილია, თუმცა, თუკი მას საზოგადოებისგან იზოლირებულად განვიხილავთ, მისი კომიკური ბუნება გამოაშკარავდება. მეორე მხრივ, დიალოგი შინაარსისგან დაცლილია. ამ ორი მომენტის კომბინაცია საბოლოოდ იუმორისტულ სცენას ქმნის. დიალოგში წინააღმდეგობრივი, ალოგიკური ფრაზების წარმოთქმისას თანამოსაუბრეები არანაირ უხერხულობას არ გრძნობენ, პირიქით, ინარჩუნებენ სიმშვიდეს და დიალოგი ჩვეული აკადემიურობით გრძელდება. აქ აშკარაა, რომ ავტორი პერსონაჟთა ინდიფერენტულობას იყენებს, რაც თავისთავად კომიკურის შექმნის ერთ-ერთი მთავარი პირობაა. ინდიფერენტულობა აუცილებელია და ნებისმიერი დრამა კომედიად იქცევა. საერთო კონტექსტიდან განსაკუთრებულად ამოვარდნილია ლექსემა „გაუფრთხილებლად“, რომელსაც ბატონი სმითი მოწვეული სტუმრების მისამართით იყენებს. მას პერსონაჟის ტონის ცვლილება ემატება. დისოციაცია მოცემულ სიტუაციასა და მასპინძლის ტონს შორის სცენის ირონიულ-კომიკურ აქცენტირებას ახდენს.

¹⁰¹ თარგმნა შორენა ციციგაძე

-ნიავიც არ იძვრის.

-არა, მომბეზრდა.

-ო, არა, საბედნიეროდ.

-ოჰ, ბატონო, თქვენ ასაკში არ გეკადრებათ.

-ოჰ, ოჰ, ოჰ, ოჰ, ოჰ.

-გული ხომ არ ბერდება.

--მართალს ბრძანებთ.

-ნაწილობრივ ორივე მართალია.

-ასე ამბობენ.

-მართლაც. (იონესკო2006 : 29)¹⁰²

--პირიქითაც ამბობენ.

იონესკოს დისკურსის წაკითხვისას ხშირად ჩნდება შეკითხვა: რა მიზნით საუბრობენ თანამოსაუბრეები?

დისკურსის განხილვისას უმთავრესი გასათვალისწინებელი ფაქტორებია: დისკურსის შინაარსი, გარემო, სადაც ის წარმოითქმის, კომუნიკაციის მონაწილეები, დრო და სხვ.

იონესკოს დისკურსის პრაგმატიკული ასპექტით გაანალიზებისას მოვიყვანთ ემანუელ ჟაკარის მოსაზრებას, რომელსაც იგი ზოგადად აბსურდის თეატრის დიალოგის თავისებურების შესახებ გამოთქვამს. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ Logos-ი¹⁰³ ზოგჯერ უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე დიალოგი, ეს ტყვიის მოძრაობაა, რომელიც ერთი პარტნიორიდან მეორისკენ მიდის და რომლის წყალობითაც პარტია მთავრდება(ჟაკარი 1998 : 191).

4.3 იონესკოს არავერბალური საკომუნიკაციო ხერხები, როგორც ინფორმაციის ობიექტივაციის საშუალება

მხატვრული ნაწარმოები სამეტყველო ენის გარდა, სემიოტიკის--ნიშანთა სისტემის სხვა შესაძლებლობებსაც იყენებს. კერძოდ, პიესებში პერსონაჟები ხშირად არავერბალურ საკომუნიკაციო საშუალებებს მიმართავენ, როგორებიცაა: ჟესტი, მიმიკა, სხეულის მოძრაობა. ისინი, როგორც

¹⁰² თარგმნა შორენა ციციგმა
¹⁰³ სიტყვა

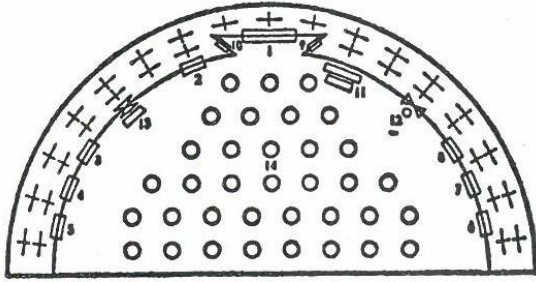
ექსპრესიის საშუალება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას თეატრალურ პიესებში იძენენ. მათი მეშვეობით ინფორმაცია სრული, თვალსაჩინო და ადვილად აღქმადი ხდება. ინფორმაციის გადაცემის ორი ხერხი: ვერბალური და არავერბალური ხერხები ურთიერთდამატებითია და ურთიერთშევესებით შეტყობინებას უფრო გასაგებად გადასცემს.

იონესკო მიმართავს ორივე ტიპის პარალინგვიზმებს: ფონაციურსა(სამეტყველო) და კინესიკურს(მოძრაობითი). დრამატურგი იყენებს, როგორც ხმის ტემბრის, მეტყველების ტემბრის ცვალებადობას, ასევე არასამეტყველო ორგანოებით შესრულებულ საკომუნიკაციო საშუალებებსაც. იონესკო ამტკიცებს: „თეატრისათვის ყველაფერი ენაა: სიტყვები, ჟესტები, ნიუთები, მოქმედება, რადგან ყველაფერი გამოხატავს, ყველაფერი აღნიშნავს. ენა სცენიური ენის სასარგებლოდ ავტორიტეტს კარგავს. დრამატურგი სემიოლოგი, ნიშნების ხელოვანი ხდება“(იონესკო 1966: 44).

აბსურდი მთელი სისრულით მიმართავს და იყენებს პარალინგვისტურ ენობრივ საშუალებებს. კლასიკურ ეპოქაში, თეატრალური ხელოვნების დოქტრინა დრამატულ ტექსტში არ ცნობს ტექსტის გარდა სხვა საშუალებებს„პოეტის ნებისმიერი აზრი“, რომელიც უკავშირდება თეატრის დეკორაციას, პერსონაჟების მოძრაობას, მათ ჩაცმულობასა თუ ჟესტებს და რომელიც მნიშვნელოვანია სიუჟეტის გაგებისათვის ლექსით უნდა იყოს გადმოცემული,“--ამბობს D'Aubignac-ი (დობინიაკი ციტირებული პრუნეს მიერ 2008 : 18).

თუმც უნდა აღინიშნოს, რომ პარალინგვისტურ ხერხებს ლიტერატურაში ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში მიმართავდნენ.პანტომიმის საშუალებებს ხშირად იყენებს ვოლფვილი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დიდასკალების როლი უმნიშვნელოვანესია იონესკოს პიესებში. პიესაში „სკამები“ დრამატურგი მიზანსცენას თავიდანვე მკაცრად განსაზღვრავს და დიდასკალში მიუთითებს სცენაზე მრავალრიცხოვანი კარების მდებარეობასა და სკამების მონაცვლეობას :



1. *Grandes portedu fond,* 1. სიღრმეში ორფრთიანი ცენტრალური კარი.
A deux battants. 2,3,4,5. მარჯვენა გვერდითი კარები.
 2,3,4,5. *Portes latérales droites.* 6,7,8. მარცხენა გვერდითი კარები.
 6,7,8. *Portes latérales gauches.* 9,10. სიღრმეში დამალული კარები
 9,10. *Portes cachées dans le renforcement.* 11. ფიცარნავი და შავი დაფა.
 11. *Estrade et tableau noir.* 12,13. მარცხენა, მარჯვენა ფანჯრები
 12,13. *Fenêtres(avec escabeau)* (ტაბურეკით)
Gauche, droite. 14. ცარიელი სკამები.
 14. *Chaises vides.* +++ დერეფანი (კულისებში)
 +++ *Couloir (en coulisses)* (იონესკო 2006 :122) ¹⁰⁴

(იონესკო 1958 :31)

როგორც უკვე არაერთხელ აღვნიშნეთ, ჩვენი კვლევის ემპირიულ მასალას იონესკოს ადრეული ნაწარმოებები წარმოადგენს. მათზე დაყრდნობით ვეცადეთ პასუხი გაგვეცა კითხვაზე: რა ქმნის იონესკოს თეატრალურ სემიოლოგიას? ყოველი პიესის ინდივიდუალობისა და საკუთრივ მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი ფორმების მიუხედავად, ასევე ვეცადეთ მიგვეჩინო იონესკოს ერთი საერთო პარალინგვისტური სქემისათვის, რომელიც დამახასიათებელია იონესკოს ადრეული პიესებისთვის.

¹⁰⁴ თარგმნა ნინო ლეჟავამ

რამდენად პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, აშკარაა, თანამედროვე ხელოვნების პრინციპები, რომლის დამკვიდრებაშიც აბსურდს ლომის წილი მიუძღვის, სათავეს კლასიკური თეატრიდან იღებს. გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ აბსურდმა არაფრისგან შექმნა ახალი დრამატურგიული პრინციპები. არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“ წერს, რომ ტრაგედია ძლიერად უნდა ზემოქმედებდეს ადამიანებზე. კლასიკური თეატრის უმთავრესი ამოცანა ხომ ადამიანის სულის აფორიაქება, მისი შეშინება, შოკირება და ამით მისი განწმენდაა. იონესკოსეული „რიტორიკული“ ხერხების უმეტესობა სწორედ შოკის ეფექტის შექმნას ემსახურება. ამასთან იონესკო იყენებს არისტოტელესეულ „მოულოდნელს“. მოულოდნელი ყოველთვის გაკვირვებას, გაოცებას იწვევს(არისტოტელე 2003 :63). იონესკოს პიესებში ხშირია, როგორც ლინგვისტური, ასევე პარალინგვისტური მოულოდნელობები. თუკი გამოვიყენებთ თ. გამყრელიძის აზრს, ინფორმაციის გადაცემისას დრამატურგი „აღბათობის“ ცნებიდან გამომდინარე „შემთხვევით“, ზოგჯერ კი „შეუძლებელ“ ხდომილებასაც კი მიმართავს(გამყრელიძე 2003 :48). ამ პრინციპს უკავშირდება იონესკოს მიერ შეტყობინების არა პირდაპირი, არამედ კოდირებული გადაცემა.

პარალინგვისტური კუთხით მწერლის ადრეული პიესები კვლევისათვის მდიდარ მასალასა და დრამატურგის მახასიათებელთა გამოვლენის მეტ შესაძლებლობას იძლევა. თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, აშკარაა ცალკეული პიესის ინდივიდუალიზმი. დრამატურგი ერთი პიესისთვის გამოყენებულ ხერხებს, მარტივად როდი იყენებს იმავე პერიოდის სხვა ნაწარმოებში.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ იონესკოსთან პარალინგვისტური საშუალებები, ისევე როგორც ლინგვისტური ხერხები, რასაკვირველია, კომიკური ეფექტის შექმნას ემსახურება.

ჩვენ მოვახდინეთ იონესკოს პიესებში არავერბალურ საშუალებათა პირობითი კლასიფიკაცია:

1.დაპირისპირება: ა)სიტყვასა და მიმიკას შორის; ბ)დენოტაციასა და კონოტაციას შორის ;

2. განმეორება ;

3. აქსესუარების გაცოცხლება ;
4. განათება ;
5. ხმაური ;
6. პაუზა ;
7. პანტომიმა ;
8. ნიდაბი ;

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იონესკო ხშირად მიმართავს განმეორებად მოქმედებას. განმეორება მისი ერთ-ერთი უპირატესი ლინგვისტური ხერხია. ამ მხატვრულ ხერხს პიერ ფონტანიე-Pierre Fontanier განმარტავს, როგორც ერთი და იმავე სიტყვის განმეორებას(ფონტანიე 1968 :329). თუმცა ლიტერატურა განმეორებას უფრო ფართო გაგებით იყენებს, მაგალითად პიესა „მელოტი მომღერალი ქალი“ სრულდება იმავე სცენით, რითაც დაიწყო, მცირედი ცვლილების დამატებით. რაც შეეხება პარალინგვისტურ გამომსახველობით საშუალებებს, ერთი მაგალითიც ცხადყოფს იონესკოს ადრეულ პიესებში ამ ხერხის ეფექტურობას. განმეორებადი ზარის რეკვას კარზე მოსალოდნელი სტუმრის ნაცვლად, მოულოდნელი დასკვნა მოყვება:

...lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne. (იონესკო 1972 :41).

...თუ კარზე ზარია, ესე იგი, არავინმოსულა (იონესკო2006 : 34)¹⁰⁵.

ანრი ბერგსონის ტერმინით, იონესკო ზამბარის პრინციპს იყენებს, რაც თავის თავში განმეორებისას შეკავებულ აზრს გულისხმობს(ბერგსონი 1900: 19). როგორც მაგალითად, გარდაცვლილი ბაბუის სურათის აკვიატებული გამოცხადება პიესაში „უაკი ანუ მორჩილება“. ბაბუას სურათიდან აზრის გამოთქმა სურს, სურათი პერიოდულად ცოცხლდება და ბაბუა დიალოგში ერთვება. ბიძგისა და სტატიკის დინამიკური მონაცვლეობა იონესკოს დისკურსში რიტმსა და კომიკურ ეფექტს ქმნის. ეს ორი ხერხი ერთმანეთისაგან დაშორების შემთხვევაში დაკარგავდა მხატვრულ ძალას, ამიტომ ამას მწერალი გამიზნულად ერთმანეთის გვერდიგვერდ იყენებს.

¹⁰⁵ თარგმნა შორენა ციციავა

ასეთი ფიზიკური მოძრაობის მოტივაციის თვალსაზრისით, ნიკოლა აბრაამი-Nicolas Abraham-ი, ფსიქონალიზზე დაყრდნობით, მსჯელობს ადამიანის დაუკმაყოფილებელი სურვილის შესახებ. ადამიანი, რომელიც ზეწოლის ქვეშაა, მაგრამ მაინც ცდილობს სურვილის დაკმაყოფილებას, უკმარისობის გრძნობით განუწყვეტლივ ცდილობს სურვილის დაკმაყოფილების საშუალება მოიპოვოს. მისი საქციელი კომიკურ ელემენტს შეიცავს (აბრაამი ციტირებული ბორდას მიერ 2003: 2). თავისთავად განმეორება სასაცილო ვერ იქნება, თუ მას არ ახლავს მორალური ელემენტების თამაში, რაც წინა მაგალითში აბსურდული, „ჭკუისსასწავლებელი“ დასკვნით ვლინდება(თუ კარზე ზარია, ესე იგი, არავინ მოსულა).

პარალინგვისტური ხერხების გამოყენებისას იონესკო ხშირად მიმართავს დაპირისპირებას. აბსურდის თეატრი, ისევე როგორც ზოგადად თანამედროვე ხელოვნება, ეფექტურად იყენებს ამ მხატვრულ ხერხს. დაპირისპირება ორაზროვნებასა და ბუნდოვანებასთან ერთად აბსურდის უმნიშვნელოვანეს სტრუქტურულ ელემენტს წარმოადგენს. იონესკო დიდასკალებში ხშირად მოქმედების საპირისპირო აზრს უსვამს ხაზს. იგი იონესკოს მხატვრული ენის ერთ-ერთი უმთავრესი სპეციფიკური ხერხია. დრამატურგის მიერ დიდასკალში მითითებული მოქმედება წინააღმდეგობაშია ტექსტთან. ავტორი სიტყვასა და მოქმედებას ერთმანეთს უპირისპირებს. აქ თავს იჩენს დისოციაცია, როგორც საკომუნიკაციო ხერხი, რაც კავშირის წყვეტას გულისხმობს სიტყვასა და მოქმედებას შორის. ამასთანავე დიდასკალებთან დაკავშირებით აღსანიშნავია, რომ ყოველი ასეთი მითითება უპირატესად დრამატურგის პრაქტიკული გამოცდილებითაა ნაკარნახევი. იგი მოლიერისა და რასინის მსგავსად, თვალს ადევნებდა საკუთარი პიესების დადგმას და ამ პროცესში აქტიურად მონაწილეობდა.

იონესკო დაპირისპირებას მიმართავს: ა)ფრაზის შიგნით სემანტიკურ დონეზე ბ)დიალოგის ფარგლებში გ)სიტყვასა და მიმიკას შორის, დ)დაპირისპირებას დენოტაციასა და კონოტაციის დონეზე (ფრაზის მნიშვნელობასა და ინტონაციას შორის). რაც უფრო დიდია სხვაობა მაყურებლის მოლოდინსა და მხატვრულ სინამდვილეს შორის, მით მეტია მკითხველის ემოციურ წყობაზე სცენის ზემოქმედების ძალა. სწორედ ამ შემთხვევისთვის იონესკო ამბობს:

Sur un jeu burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque.
(იონესკო 1966 :252)-*კომიკური ტექსტის დრამატული შესრულება,დრამატული ტექსტის კომიკური შესრულება.*

არავერბალურ რიტორიკული ხერხებს შორის ქესტსა და მიმიკასთან ერთად იონესკო ხშირად უსულო საგნებს, აქსესუარებს მიმართავს. აქსესუარების გაცოცხლება მხატვრული მეტყველების ერთ-ერთ მთავარ კონსტიტუციურ ელემენტს წარმოადგენს. ავეჯი, სივრცე, დეკორაცია პერსონაჟის ტოლფასი მნიშვნელობისაა. მაგალითად, პიესაში „მელოტი მომღერალი ქალი“, შეიძლება ითქვას, კედლის საათი, თუ მთავარი არა, ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი მაინცაა. ამ ფაქტის სიმართლეში იონესკოს თავდაპირველი განზრახვაც გვარწმუნებს. მას სურდა პიესისთვის „საათი“ ეწოდებინა. კედლის საათის პერიოდული რეკვა არასოდეს გადმოსცემს რეალურ დროს. ზარების რაოდენობა ყოველთვის წინააღმდეგობაშია პერსონაჟის მიერ დასახელებულ დროსთან:

Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.

Mme Smith : Tiens, il est neuf heures. (იონესკო 1972 : 11).

ინგლისური დუმილის ხანგრძლივი მონაკვეთის შემდეგ ინგლისური საათი ინგლისურად ჩამოკრავს ჩვიდმეტს.

ქ-ნი სმითი: ნახე, უკვე ცხრა საათია (იონესკო2006 : 9)¹⁰⁶

ამასთან საათი ერთმანეთის მიყოლებით ხან შეიძჯერ ჩამოკრავს, შემდეგ სამჯერ და ბოლოს ორჯერ, ხან კი ზედიზედ ოცდაცხრაჯერ. ზარის სიძლიერე: ხან მშვიდი, ხან გამაღიზიანებელი, ხან კი-შიშისმომგვრელი, სათქმელს ემოციურ სიძლიერეს მატებს. ემოციური და სემანტიკური თვალსაზრისით, ეს ხერხი ისეთივე მნიშვნელობისაა, როგორც პერსონაჟების დისკურსი. თანმიმდევრობა მოძრაობაში მეტყველების თანმიმდევრულ დონეზე განიხილება.

¹⁰⁶თარგმნა შორენა ციცაგმა

იონესკოს სცენიური ენის დამახასიათებელ ელემენტებს ქმნის პანტომიმა, უსიტყვო-მუნჯი სცენები. ამასთან დრამატურგი იყენებს მუსიკალურ კომპოზიციებს, რომელიც უმთავრესად პერსონაჟის მიერ მონოტონურად განმეორებად მოკლე სიმღერებს წარმოადგენს.

იონესკოს პერსონაჟები ხშირად ატარებენ ნიღბებს. როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, ჩამოთვლილი პარალინგვისტური ხერხები არ მიეკუთვნება აბსურდის გამოგონებათა თუ აღმოჩენათა რიგს. არავერბალურ რიტორიკას, მუსიკალური გაფორმების, დეკორაციისა თუ ნიღბების სახით, ოდითგანვე იყენებს კლასიკური თეატრი. არისტოტელე, თავის „პოეტიკაში“, ვერც კი იხსენებს ნიღბის ისტორიას, ვინაიდან იგი მუდამ კომედიის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა (არისტოტელე 2013:53).

იონესკოს დრამატურგიული ენა თავისებური მიგნებებითა და გამომგონებლობით გამოირჩევა. მწერლის მდიდარი ფანტაზია პიესის მხატვრულ სინამდვილეს ხშირად პროვოკაციული მომენტებით ავსებს. იგი მკითხველსა თუ მაყურებელს აღიზიანებს, რათა მკითხველი პასიური დამკვირვებლის როლიდან თანამონაწილის როლში გადავიდეს, რაც სტიმულს აძლევს მის უნარს გაშიფროს, ჩაწვდეს, გაიგოს პიესის არაცნობიერი შინაარსი.

სიზმრისეულ თითქმის მისტიკურ, არარეალურ ატმოსფეროს ქმნის დრამატურგი პიესებში: „მოვალეობის მსხვერპლი“ და „ჟაკი ანუ მორჩილება“. რობერტას სამი ცხვირი და ცხრა თითი სურეალისტების მიერ შესრულებულ ნახატს ჰგავს. იგი შორეული აღმოსავლეთის ღვთაებების გამოსახულებებსაც მოგვაგონებს. ჟაკის საცოლის უცნაურ გარეგნობას მისი მწვანე თმები ემატება. ჟაკის გარდა, ყველა პერსონაჟი ნიღაბს ატარებს. უჩვეულო, ანომალიური სურათის პარალინგვისტური ხერხებით შექმნა იონესკოს ლინგვისტურ ანომალიებს ემატება და დრამატურგიის მისეულ კონცეფციას ქმნის.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პიესები მდიდარია ავტორისეული მითითებებითა და დიდასკალებით. პიესაში „სკამები“ დარბაზში მაყურებლის სავარძლების განლაგების ანალოგიით, სცენაზე სკამების წყობით იონესკო სარკის ეფექტს ქმნის, ამასთან დრამატურგი ზუსტად მიუთითებს პერსონაჟების მოძრაობას :

Tandis que le Vieux va ouvrir la porte N 3, la Vieille sort pour aller chercher une chaise par la porte N 5 et reviendra par la porte N 8 (იონესკო 1958 : 53)-*როგორც კი მოხუცი კაცი მესამე ნომერ კარს აღებს, მოხუცი ქალი გადის მეხუთე ნომერი კარიდან სკამის მოსატანად და ბრუნდება მერვე ნომერი კარიდან.*¹⁰⁷

ამ მოძრაობას პოლ ვერნუა-Paul Vernois შულოს-გორგლის მოძრაობას აღარებს: „ფუჭი ოცნებების შულოს, რომელსაც ფსიქიატრები ჭიის პარკის სახელით მოიხსენიებენ“(ვერნუა 1991 : 89-90).

დრამატურგი ასევე აზუსტებს პერსონაჟთა პოზიციას სცენაზე:

Le Vieux et la Vieille doivent maintenant se trouver derrière les chaises, tout près l'un de l'autre, se touchant presque, mais dos à dos (იონესკო 1958 :55)-*მოხუცებისკამების უკან დგანან, გვერდიგვერდ, თითქოს ზურგით ეხებიან ერთმანეთს*(იონესკო 2006 :150)¹⁰⁸.

არაფერია გაუთვალისწინებელი პიესაში. პერსონაჟთა ასეთ პოზიციას მაროკლოდ უბერი განმარტავს, როგორც მოხუცებს შორის არსებული ტრაგიკული უთანხმოების სიმბოლოს (უბერი1990 :100).

აღრინდელ თეატრალურ დრამატურგიაში განათებას წმინდა დეკორატიული ფუნქცია ჰქონდა. ამასთან ის ცდილობდა რეალური სურათის დახატვას. სინათლისა და სიბნელის მონაცვლეობა იონესკოს პიესების სცენური ენის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფუნქციურ ელემენტს წარმოადგენს. აბსურდში მათი მონაცვლეობა, მუსიკაში დასარტყამი ინსტრუმენტების მსგავსად, ერთი ეპიზოდისგან მეორეზე გადასვლას უწყობს ხელს. ამ ორი ბინარული ცნების ურთიერთდაპირისპირებით, მათი შეწყვილებით დრამატურგი პიესის სტრუქტურულ საფუძველს აყალიბებს. მათი საპირისპირო ბუნება ხაზს უსვამს იონესკოს დიალოგების სემანტიკურ-ლინგვისტურ ოპოზიციას. თეატრისთვის ეს ბუნებრივი, კლასიკური დრამატურგიიდან მომდინარე დუალიზმი აბსურდში თავისებურ, განსხვავებულ ფორმას იძენს. მკვეთრი განათებისა და სცენის სრული დაბნელების ეფექტები სწორედ ახალი თეატრის კუთვნილებაა. იგი სცენას საკუთარ ტონალობას ანიჭებს. იონესკოს

¹⁰⁷ თარგმანი ჩვენია.

¹⁰⁸ თარგმნა ნინო ლეჟავამ

ადრეული ნაწარმოებების ანალიზისას გამოიკვეთა განათების რამდენიმე თავისებურება. სინათლის ინტენსივობის ხარისხით ავტორი სათქმელის კონკრეტიზაციას ახდენს. იონესკოს ადრეულ პიესებში შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობის რამდენიმე კანონზომიერება გამოვყავით :

1. მთელი სცენა მკვეთრი შუქით ნათდება.
2. შუქი ეცემა მხოლოდ ერთ კონკრეტულ საგანს ან პერსონაჟს.
3. სცენა სრულიად ჩაბნელებულია.
4. სცენაზე მქრქალი შუქი შემოდის.
5. სცენაზე ფერადი განათებაა
6. სასცენო დეკორაციის მუქი ფერი გარდაიქმნება კაშკაშა ფერად.

ეს ჩამონათვალის ცხადყოფს, რომ იონესკო ეფექტურად იყენებს განათებას, როგორც ერთ-ერთ უპირატეს პარალინგვისტურ ხერხს. დრამატურგი, ერთი მხრივ, მიმართავს სიტყვათა თამაშს ლინგვო-სემანტიკურ დონეზე, თამაშის ხასიათი აქვს შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობასაც სცენაზე. სინათლის სიბნელით ჩანაცვლებას, ან პირიქით, სიბნელის მკვეთრი შუქით შეცვლას ერთი სცენიდან მეორეზე გადასვლის მხატვრული ფუნქცია აკისრია. მაგალითად:

Tous ensemble, au comble de la fureur, hurlent les uns aux Oreilles des autres. La lumière s'est éteinte. Dans l'obscurité on entend sur un rythme de plus en plus rapide[...]. Les paroles cessent brusquement. De nouveau, lumière. M. et Mme Martin sont assis comme les Smith au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène...(იონესკო 1972 : 80)-*გამძვინვარებული სმითები და მარტინები ერთმანეთს ყურში ჩაჰყვირიან. სცენა ბნელდება. სიბნელეში ისევ მოისმის მათი ხმა. ისინი სულ უფრო და უფრო სწრაფად გაჰყვირიან[...] უეცრად ყველა ჩუმდება და სცენა ისევ ნათდება. მარტინების წყვილი სავარძელში ზის და ზუსტად იმ დიალოგებს იმეორებს, რომლითაც*

სმითებმა პიესა დაიწყო (იონესკო 2006 : 60)¹⁰⁹. ეს „მელოტი მომღერალი ქალის“ ბოლო სცენაა.

ერთ-ერთ ყველაზე ხშირად გამოყენებულ პარალინგვისტურ საშუალებად აბსურდის თეატრში და განსაკუთრებით იონესკოსთან, პაუზა მოიაზრება.

დანიელ დელას-Daniel Delas აზრით, ლინგვისტიკა ერთმანეთისგან განასხვავებს დუმილსა და პაუზას(დელასი 1991 : 11-20). შესაბამისად ჩვენ ამ შემთხვევისთვის დამცავ ტერმინად უპირატესად პაუზას გამოვიყენებთ. ძნელია ზუსტი განმარტება მოუძებნო პაუზას აბსურდის თეატრში. რა დრამატურგიული დატვირთვა აქვს მას? პაუზა რიტმის მოდიფიკაციის საშუალებაა. იგი ერთ-ერთი ხერხია, რომლითაც ავტორი ტექსტს ერთი შეხედვით შეუმჩნეველ ტემპს ანიჭებს და ისეთი ერთფეროვანი და შინაარსისაგან დაცლილი დიალოგები, როგორებიც უმეტესად აბსურდის თეატრში გვხვდება, პაუზების მონაცვლეობით, უხილავ დინამიკას იძენს. პაუზა, როგორც გრძნობადი ზესტრუქტურა, თავისთავად ელიფსურ მეტყველებასაც გულისხმობს. მკითხველი გრძნობს, თუ როგორ გრძელდება პაუზის შემდეგ დიალოგი, ხან კი შინაგანი მონოლოგი პერსონაჟებს შორის. ზოგჯერ ეს დიალოგი უფრო ნამდვილია, ვიდრე არაფრისმთქმელი სიტყვები. პაუზის ორაზროვნება ტექსტის თავისუფალი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. დუმილი ხელს უწყობს ტექსტის გახსნას. მას აბსურდი სრულიად გაცნობიერებულად მიმართავს, როგორც ტექსტის პოლისემიურ ხერხს. ახალი თეატრისათვის პაუზაც ისეთივე აღსანიშნია, როგორც სიტყვა. იგი აქტიური დისკურსის ფორმაა. ჟან-პოლ სარტრი წერს : „ეს სიჩუმე, საუბრის ნაწილია“(სარტრი ციტირებული ლუეტის მიერ 2002 : 36). სწორედ სიჩუმე, შეყოვნება, ლაკუნა, წყვეტილი დიალოგი, სისტემატური პაუზები ქმნის აბსურდის ენას, ვინაიდან დუმილი აქ არც მეტყველების დეფექტია და არც აფაზია. შეყოვნებები მკითხველს შესაძლებლობას აძლევს საკუთარი ცნობიერების პრიზმაში გარდატეხოს მიღებული ინფორმაცია. იგი საკუთარი სინტაქსით თავად ავსებს ინფორმაციას. „ეს შევსებისა“ და „დამატების“ პრინციპი ინგარდენს ნებისმიერი ესთეტიკური აღქმის ძირითად

¹⁰⁹ თარგმნა შორენა ციცაგმა

კანონზომიერებად მიაჩნია“(რომან ინგარდენი ციტირებული ყარალაშვილის მიერ 1977 :7). ამგვარად, მკითხველი, მაყურებელი პიესის თანაავტორად იქცევა. აბსურდი, ამ ხერხებით სიღრმისეული წარმოსახვის გააქტიურებას ახერხებს. მკითხველი საკუთარი ემოციითა და ფანტაზიით ავსებს დრამატულ პაუზებს. აქ, რასაკვირველია, ფაქტობრივ ინფორმაციას არ ვგულისხმობთ. აბსურდიც ხომ უმთავრესად გრძნობას და არა კონკრეტულ შინაარსს უკავშირდება. საუბარი წყდება და დაყოფილია მოკლე თუ ხანგრძლივ სიჩუმედ. ტექსტში, მისი გრამატიკული ბუნების საპირისპიროდ, ხშირია ცარიელი ადგილები, რაც ჩანაცვლებულია მრავალჯერადი დუმილით, რის შემდეგაც ხშირად შეუძლებელია სემანტიკური მთლიანობის აღდგენა. უპირატესად დუმილის შემდეგ, ავტორი დისკურსს კოკალანსით აგრძელებს.

სიჩუმე ძირითადად ფრაზის ბოლოს, აბზაცებს შორის ან აბზაცის ბოლოს გვხვდება. ის ასევე შეიძლება ფრაზის შიგნითაც იყოს, სადაც რიტმულ ჯგუფებს გამოყოფს. იონესკოსთან ძირითადად სიჩუმე ფრაზის ბოლოს და აბზაცებს შორის გვხვდება. რაც შეეხება რიტმულ პაუზებს, ინტერვალებს, რომელთა ხანგრძლივობა მუსიკალური ნაწარმოების მსგავსად ზუსტადაა განსაზღვრული, ვფიქრობთ იონესკოს ერთ-ერთ გამორჩეულ საკომუნიკაციო ხერხს წარმოადგენს. ერთი მხრივ, ამ საშუალებით იონესკო ფრაზის შიგნით აკუსტიკურ ეფექტს ქმნის, რასაც რიტმული, განმეორებადი პაუზებით აძლიერებს. ამასთან, მეტყველებისას პაუზა ზოგჯერ ცარიელი ადგილია, ზოგჯერ კი დრამატურგი სხვა საშუალებებით ახდენს მის შევსებას, როგორებიცაა ენის წკლაპუნი, გაზეთის კითხვა, ზარის რეკვა, სიცილი, ტირილი თუ ზრდილობიანი დიმილი.

სიჩუმის, ისევე როგორც განათების ინტენსიურობის ხარისხი, განაპირობებულია ავტორის მიერ სათქმელის მნიშვნელობით. იონესკოსთან სიჩუმე ძირითადად მოკლე და ხანგრძლივ პაუზებად იყოფა. ამას უკავშირდება სიჩუმის განსხვავებული დატვირთვა. იგი, როგორც წესი, დამთრგუნველია, თუმცა არა ისეთი ხანგრძლივი, როგორც სამუელ ბეკეტთან და არტურ ადამოვთან. ხანგრძლივი პაუზა, სიუჟეტურად უფრო მნიშვნელოვან მომენტებს უძღვის წინ, მაგალითად, ბატონი და ქალბატონი მარტინების ხელახალი შეცნობის სცენა. ზოგჯერ სიჩუმე უხერხული მომენტების მომასწავებელია. მაგალითად, მარტინები და სმითები პირველი

შეხვედრისას საუბრის წამოწყებას ამაოდ ცდილობენ, ყოველ დაუსრულებელ ფრაზასა თუ შორისდებულს პაუზა მოსდევს. პაუზა ზოგჯერ ნერვული დაძაბვის გამოხატულებაა. პიესაში „მელოტი მომღერალი ქალი“, ავტორი მხოლოდ სამ გვერდზე ცხრამეტჯერ უთითებს სიჩუმეს. ეგრეთწოდებული დიალოგის თითოეული სეგმენტი პაუზითაა იზოლირებული. ერთი შეხედვითაც, სიმეტრიულობა პაუზის გამოყენებისას აშკარაა. დიალოგში დუმილი ჩნდება იქ, სადაც მოსაუბრეები შინაარსობრივად ასრულებენ საუბრის გარკვეულ სეგმენტს და ახალი აზრობრივი სეგმენტების ჩართვის მოლოდინი ჩნდება. იონესკო, დუმილით, ეპიზოდს ხელახლა დაწყებული დიალოგის სახეს ანიჭებს, მაშინ როდესაც დიალოგი იმავე შინაარსს აგრძელებს. აქ დუმილი სრულიად არაბუნებრივი რამაა, იონესკოსეულ „უჩვეულოს“, „უცნაურს“ უსვამს ხაზს. ეს ექსპრესიული პაუზა მკითხველის გაუცნობიერებელი მოლოდინია, რა შეიძლებოდა ყოფილიყო დუმილის ნაცვლად. აქედან გამომდინარე პაუზის მნიშვნელობა დრამაღება და იძენს სხვა დატვირთვას, ვიდრე უბრალოდ დისკურსის შეწყვეტაა. პაუზასაც, ისევე როგორც სიტყვას, უჩნდება კონტექსტუალური მნიშვნელობა, ის რაც მას კონრეტულად ამ ეპიზოდში გამოარჩევს სხვა ეპიზოდის პაუზებისაგან. აქ კვლავ ზემოხსენებული „შევსებისა“ და „დამატების“ პრინციპი ერთეუბა მკითხველისა თუ მაყურებლის მხრიდან.

პიესებში ხშირია აქსესუარებისა და საგნების გაცოცხლება. ისინი უმეტესად ავტორის მიერ პერსონაჟის, უფრო სწორად, „პერსონაჟი-საგნების“ რანგში მოიაზრებიან. საგნებისადმი მინიჭებული მნიშვნელობის გამო და იმის გამო, რომ დეკორაციის ამ ელემენტებს დიდი ადგილი უჭირავთ იონესკოსთვის „სცენაზე“. სერჟ დუბროვსკი-Serge Doubrovsky მასთან მიმართებაში სიტყვა „რეალიზმს“ იყენებს(დუბროვსკი 1960 :11). იონესკო წერდა „საგნები, სიტყვებად გადაიქცევა და გამოხატვის საშუალებას წარმოადგენს“(ლამონტი 1966 : 26-29). საგნების მოძრაობა მოქმედების დინამიკისა და რიტმის შექმნას ემსახურება. დინამიკურობას, რიტმის შენელებასა და აჩქარებას, იონესკოს თეატრის მთავარ მახასიათებელს, დრამატურგი პარალინგვისტური ხერხებით სრულყოფს. საათს, როგორც დროის საზომ ერთეულს და ზოგადად დროის სიმბოლოს, დაუკარგავს მისთვის დამახასიათებელი ობიექტური ნიშანი. საათი რეკავს მშვიდად, მონოტონურად და გაბმით, ხანაც მისი მოკლე, მაგრამ

ძლიერი, შოკისმომგვრელი დარტყმა მაყურებელს აკრთობს. იონესკო თავად მიუთითებს დიდასკალში, რომ საათის სუსტი თუ ძლიერი რეკვა რეპლიკების აქცენტირებას ახდენს. ზოგჯერ საათი ნერვიულად რეკავს, სიხუმრეც ცხადად უსვამს ხაზს ნერვულ დაძაბულობას. ამ ორ პარალინგვისტურ ხერხს ავტორი ხშირად შეწყვილებული სახით მიმართავს. სინათლე-სიბნელის ბინომიის მსგავსად, დუმილი-საათის რეკვის კომბინაცია მეტი სისრულით გადმოსცემს ავტორის სათქმელს.

სივრცისა და დეკორაციის შესახებ მიშელ კორვენი-M. Corvin-ი ამბობს: „კლასიკურ ხანაში თამაშობდნენ სივრცეში, დრამატულ მოქმედებას სივრცეში აგებდნენ; დღეს სივრცესთან ერთად თამაშობენ. დრამატულ მოქმედებას სივრცესთან ერთად აგებენ“ (კორვენი 1976 :63).

სასცენო დეკორაცია, რომელიც სიმბოლური ღირებულებით ტვირთავს სცენას, ავტორისეული დრამატურგიული ენის დეკოდირების საშუალებას იძლევა. მართალია, პარალინგვისტური ხერხებით, დრამატურგი თითქოს არც ცდილობს საგნებსა და მოქმედებას შორის საერთო ორიენტირების წარმოჩენას, თუმცა სასცენო ინტერიერზე ყოველი მითითება, ყოველი დიდასკალის ზედმიწევნითი პედანტური აღწერა, ავტორისეული ღრმად გააზრებული მხატვრული ჩანაფიქრითაა ნაკარნახევი.

იონესკოს დეკორაცია უპირატესად სიმეტრიულია: სმიტების ორი ინგლისური სავარძლით, შუაში ინგლისური ბუხრითა და დიდი ინგლისური საათით, ისევე როგორც პიესაში „გაკვეთილი“, მასწავლებლის ოთახი ორი სიმეტრიული კართა და ოთახის ცენტრში მრგვალი მაგიდით. განსაკუთრებულად თანაბრად არის გადანაწილებული სასცენო სივრცე „სკამებში“. გარეგნული სირთულის მიუხედავად, ყოველ ნივთს, ყოველ სკამს დრამატურგის მიერ წინასწარ მითითებული ადგილი აქვს. ამ შემთხვევაში დეკორაცია განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. თუკი „მელოტ მომდერალ ქალში“ მხოლოდ კედლის საათი განიხილებოდა პერსონაჟების თანაბარი მნიშვნელობის ელემენტად, „სკამებში“ განსაკუთრებით უხვია სცენური მითითებები. პარალინგვისტური სიმბოლოების ნაწილი წმინდა ასოციაციურ პრინციპს ეფუძნება. პიესაში „სკამები“, სიცარიელის ხაზგასასმელად, სცენა მხოლოდ სკამებითაა სავსე. იონესკო ამბობს: „ნივთებით გადაჭედული სამყარო

დაცლილია არსებობისაგან: მეტისმეტად ბევრი არასაკმარისს ემატება და საგნები მარტოობის, ანტისულიერი ძალების გამარჯვების გამოხატულებაა, ყველაფერ იმისა, რასაც ჩვენ ვუპირისპირდებით“(იონესკო 1966 :232). ამასთან სცენა სულ უფრო და უფრო მეტად ივსება სკამებით, სკამების მატებასთან ერთად დრამატურგიული ტემპიც მასთან ერთად უფრო იზრდება.

სცენაზე მათემატიკური პროგრესით იმატებს სკამები. რამდენიმე წყებადაა განთავსებული კარებებიც, ფანჯრებიც. მწერალი იშვიათად არღვევს სიმეტრიას. პიესის „ჟაკი ანუ მორჩილების“ დეკორაციის მოჩვენებით ასიმეტრიულობას ერთ სივრცედ სცენის შუაში განთავსებული ფანჯარა და ჟაკის სავარძელი კრავს.

პერსონაჟების შემოსვლაც სიმეტრიულ ნახაზს ინარჩუნებს. მაგალითად, რობერტას გამოსვლა მშობლებთან ერთად: თავდაპირველად შემოდის მსუქანი მამა დიდებული უღვაშებით, ბურთივით მრგვალი დედა; მშობლები სემეტრიულად განზე დგებიან და მათ შუაში ჩნდება რობერტა. იონესკოს სცენიური ნახაზის სიმეტრიულობა ასევე ვლინდება მთავარი პერსონაჟის ირგვლივ სხვა დანარჩენი პერსონაჟების განლაგებაშიც. ისინი წრეში მოაქცევენ ჯერ ჟაკს, შემდეგ ჟაკსა და მის საცოლეს.

მიშელ პრუნე-Michel Pruner-ი მიიხნევს, რომ იონესკოს მეტისმეტად გადატვირთული სცენა, სკამებით, ფანჯრებით, ავეჯით, ჩვენ დავამატებდით განათებით, უსასრულო „სიჩუმითა“ და ორაზროვანი პაუზებით, ცარიელი სამყაროს მატერიალური გამოხატულებაა, სადაც ადამიანს საკუთარი ადგილი დაუკარგავს(პრუნე 2003 :30). ამას იონესკო „იდუის მატერიალიზებას“ უწოდებს. ამასთან საინტერესოა იონესკოს მოსაზრება იმის შესახებ, რომ თავდაპირველად სწორედ საგნები შთააგონებს პიესის იდეას. იგი ამბობს, რომ „სკამების“ შექმნა მას სწორედ სკამების სურათმა შთააგონა, შემდეგ კი პერსონაჟები დაიხატა(იონესკო 1966 :75). უმეტესად სწორედ სახე, ხატება განაპირობებს პიესის იდეას და არა პირიქით. დეკორაცია ქმნის კონცეფციას და არა პირიქით, რაც თავისთავად ფორმის შინაარსზე უპირატესობას გულისხმობს. აქ იონესკო თანმიმდევრულია. პიესების ანალიზისას აშკარაა, რომ ფორმა უსწრებს და განაპირობებს შინაარსს, ფორმის უპირატესობაში ვრწმუნდებით, როგორც ლინგვისტური, ისე პარალინგვისტური ანალიზისას.

„გაკვეთილის“ პირველ სცენაში, იონესკო დიდასკალში ზედმიწევნით აღწერს დეკორაციას. პიესის დასაწყისში, სამოქმედო სცენა დიდხანს ცარიელია. სიცარიელისა და სიჩუმის კორელაციას ხშირად მიმართავს აბსურდი ემოციური ეფექტურობის უზრუნველსაყოფად. თანდათან სცენა დეკორაციით ივსება. დეკორაციით მდიდარია „ჟაკი ანუ მორჩილება“. ჟაკის ოთახი, რომელიც ჩაკეტილი სივრცეა და საიდანაც, როგორც ავტორი მიუთითებს, მხოლოდ „ვიწრო, საკმაოდ დაბალი“ კარებიდან შეიძლება გამოსვლა, ხაზს უსვამს ჟაკის იზოლაციასა და განცალკევებას. ამასთან სცენის შუაში ჟაკისა და რობერტას ირგვლივ წრის შემორტყმა პერსონაჟის ჩაკეტილობას კიდევ უფრო მძაფრად უსვამს ხაზს. იზოლაციის თემა ამ პიესის ფაქტობრივ გაგრძელებაშიც-„მომავალი კვერცხებშია“ იჩენს თავს. იონესკო საკუთარ ჩანაწერებში ხშირად ახსენებს საკუთარი განსხვავებულობისა და იზოლაციის განცდას.

სიზმრისეული ხილვები, როგორც ერთ-ერთი საკომუნიკაციო ხერხი, ლინგვისტური და პარალინგვისტური ხერხების ერთდროულ თანამონაწილეობას გულისხმობს. აქ იგულისხმება არამხოლოდ რობერტას სიზმარი, რომელსაც იგი ჟაკს უყვება, არამედ წარმოსახვითი სტუმრები „სკამებში.“ ვერბალური და არავერბალური ხერხების, სიტყვისა და ქესტის ზღვარზე გაჩენილი ემოცია, წმინდა ფსიქოლოგიური ასოციაციაა და იონესკოს თანამედროვე ლიტერატურას უახლოვებს. „სკამების“ უხილავი წარმოსახვითი სტუმრები, არარეალური, სიზმრისეული ატმოსფერო ბერგსონის შინაგან კინოს მოგვაგონებს. იონესკოს გატაცება პატაფიზიკით გარკვეულად ხსნის მის პიესებში სიზმრისეული, ირეალური ფორმის შექმნის მცდელობას. მისტიკური, ირაციონალური, სუბიექტურ-ფსიქოლოგიური ხედვა მისი მხატვრული აზროვნების ორგანული ნაწილია. რეალურისა და არარეალურის, ბუნდოვანისა და ცხადის აღრევა მის დრამატურგიულ კონცეფციას აყალიბებს. იგი ამ ხერხით ზედაპირულის მიღმა სიღრმისეულის, გამოუხატავის გამოხატვას, უფრო ნამდვილის წვდომას მოიაზრებს.

პიესაში „სკამები“, დრამატურგს სიმძიმის წერტილები ქესტიკულაციასა და ექსპრესიულ ქცევაზე გადააქვს. მოხუცი ცოლ-ქმრის ურთიერთობა დედა-შვილის ურთიერთობას დამსგავსებია. მაგალითად :*Le Vieux s'assoit tout naturellement sur les genoux de la Vieille-კაცი, სრულიად ბუნებრივად, ქალს*

კალთაში უჯდება. *Elle caresse Le Vieux comme on caresse un enfant* (იონესკო 1958:34-35)-ქალიმოსუცს ბავშვივით ეაღერსება (იონესკო 2006 :124)¹¹⁰. მოსუცი კაცი ასაკისთვის შეუფერებლად ბავშვივით ნაბიჯით უვლის წრეს მეუღლეს. მოსუცი ქალის მცდელობა, თავი მოიწესრიგოს სტუმრების მოსვლის წინ, წინააღმდეგობაში მოდის მის ხეობრობასთან. პიესის გროტესკული ხასიათი მთლიანად ექსპრესიულ უესტიკულაციას ეყრდნობა: კარების გაღება და ურიცხვი უხილავი სტუმრების მიღება, მათთვის გზისა თუ სკამის დათმობა, მათთან წარმოსახვითი ურთიერთობა. დრამატურგი უხილავ კომუნიკაციას ექსპრესიული უესტებით ამდიდრებს, როგორებიცაა თავის ქნევა, ხელების ფშვნევა. სტუმრებთან „საუბრის“ შეწყვეტისას პერსონაჟების არაფრისმთქმელი გამომეტყველება საუბარში პაუზაზე მიუთითებს. საუბარი წყდება მაშინაც, როცა მოსუცი ქალს ხელზე პოლკოვნიკი ეამბორება, აღელვებულ ქალს ხელიდან სკამი უვარდება. მოსუციები ყურადღებით აღევნებენ თვალს უხილავ სტუმრებს შორის უტყვე საუბარს, რაც მათ ექსპრესიულ უესტებში გამოიხატება. პიესის დინამიკას მრავალრიცხოვან კარებებში მოსუციების მოძრაობა ქმნის, ზარი გამუდმებით რეკავს.

იონესკოს დრამატურგიის ერთ-ერთ ძლიერ ეფექტურ ტექნიკურ საშუალებას, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პიესის აკუსტიკური მხარე ქმნის. მუდმივად ისმის ზარის ხმა, საათის რეკვა, მოცურავე ნიჩბებიანი ნავის ხმა. პერსონაჟები გამაყრუებლად ყვირიან. ხმის ტემბრისა და ინტონაციის ცვალებადობას მაქიმალურად იყენებს დრამატურგი „გაკვეთილში“, სადაც მასწავლებლის მორიდებული მოკრძალებული საუბრის მანერა თანდათან მოძალადის აგრესიულ ინტონაციას იძენს, ხოლო ლაღი და მომღიმარი მოსწავლე დათრგუნულ, შეშინებულ გოგონად იქცევა. დრამატურგი, დიდასკალში, თავად მიუთითებს პიესის ბოლოს მის სახეზე აღბეჭდილ დეპრესიაზე, რაც საუბრის მანერაშიც აისახება. კატასავით კნავიან ჟაკი და მისი საცოლვე, რასაც დანარჩენი პერსონაჟების კნავილი მოსდევს. „ჟაკი ანუ მორჩილების“, ბოლო სცენაში, მსახიობები ცეკვით შემოდინან და კატის ხმაზე იწყებენ ჯერ კნავილს, შემდეგ კნავილი აკუსტიკურად უსიამოვნო ჩხავილში გადაიზრდება.

¹¹⁰თარგმნა ნინო ლეჟავამ

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ იონესკოს დისკურსის პრაგმატიკული კუთხით გაანალიზებამ გამოავლინა დრამატურგის ადრეული პიესების დისკურსის რამდენიმე ძირითადი მახასიათებელი. დრამატურგი იყენებს ზეპირი მეტყველებისთვის დამახასიათებელ უნებლიე შეცდომებს, არასწორ სტრუქტურებს, განმეორებას და აბნეულ მეტყველებას. იონესკოს მიერ შექმნილ სოციუმში ფატიკური ურთიერთობის წესები დარღვეულია და კომუნიკაცია სრულიად აბსურდულად გამოიყურება. აქედან გამომდინარეობს იონესკოს დისკურსის ძირითადი თავისებურება, როცა საუბარი სავარაუდო კი არა, არამედ საპირისპირო მიმართულებით ვითარდება. „უცხო“, „მოულოდნელი“, „დაუსრულებელი“ ის უმთავრესი პარამეტრებია, რომელიც იონესკოს დისკურსის ძირითად მახასიათებლებად შეიძლება მივიჩნიოთ.

იონესკო ცდილობს კავშირების წარმოჩენას მეტყველებასა და ქვეცნობიერს შორის. შესაბამისად პიესებში დისკურსის მექანიზმის გაანალიზებისას ვლინდება შეტყობინების ორი დონე: ზედაპირული და სიღრმისეული. მათ შორის კავშირი დრამატურგის მიერ მინიმუმამდეა დაყვანილი.

იონესკოს დისკურსში ინტერლოკუტორთა შორის ხშირად უგულებელყოფილია თანაზიარობა, წარმატებული სამეტყველო აქტის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტი. დიალოგის აგებისას ერთ-ერთ საშუალებად იონესკო მოსაუბრეთა ინდეფერენტულობას იყენებს. საუბრისას დარღვეულია, როგორც სიტუაციური, ასევე ლექსიკური კონტექსტი. დისკურსი ინტერსუბიექტურია, მოსაუბრეების მიერ დასმული შეკითხვები ხშირად რიტორიკული ხასიათია. ამ ტიპის შეკითხვები გულისხმობს არა კონკრეტული მოსაუბრის არსებობას, არამედ იგი რელევანტურია ნებისმიერი მოსაუბრის შემთხვევაში. იონესკო დიალოგში წინა პლანზე მეორეხარისხოვან ინფორმაციას წამოსწევს. დიალოგის საერთო საფუძველს წინააღმდეგობრივ ფაქტები ემატება, შესაბამისად დარღვეულია საუბრის სტანდარტული სქემა.

იონესკოს ადრეული პიესების პარალინგვისტური კუთხით გაანალიზებამ საკუთრივ იონესკოს დრამატურგისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური პარალინგვისტური საშუალებები გამოავლინა. დრამატურგი საგნებსა და მოვლენებს აბსურდის სააზროვნო პრიზმიდან ხედავს. მათ იგი ერთსა და იმავე დროს კომიკური და სიმბოლური კუთხით წარმოაჩენს. ავტორისეული

ხედვა თვალსაჩინოა, როგორც ლინგვისტური, ასევე პარალინგვისტური გამომსახველობითი ფორმების თვალსაზრისით. დრამატურგი ახლებურად გაიაზრებს თეატრალურ პირობითობას, რაც სასცენო დეკორაციის, პაუზის, უესტიკულაციის და სხვა პარალინგვისტურ საშუალებათა მისეულ ხედვაში ვლინდება. „არისტოტელესეული“ თეატრისაგან განსხვავებით, აშკარაა დრამატურგიული ტექნიკის უპირატესი როლი. განათება, ხმაური, აქსესუარები, კოსტიუმი და დეკორაცია, ლინგვისტურ ხერხებთან ერთად, თანაბარი ძალით ზემოქმედებს მაყურებელზე. ისინი სცილდებიან მათ კონკრეტულ მნიშვნელობას და იონესკოს დრამატურგიაში მოქმედ სიმბოლოებად იქცევიან. დრამატურგი მათ მხოლოდ ვიზუალური ეფექტისთვის არ ქმნის. ის, ერთი მხრივ, ტექსტის, დიალოგის, ფრაზის, სიტყვის მნიშვნელობის ან საპირისპირო მნიშვნელობის აქცენტირებას ემსახურება, მეორე მხრივ მათი ექსპრესიულობის წყალობით, სცენაზე შესაფერისი ემოციური მუხტი და ატმოსფერო იქმნება. პარალინგვისტური ხერხების როლი ტექსტის თანაბარი მნიშვნელობისაა და ზოგჯერ მეტიც, ის უფრო გასაგებია მაყურებლისთვის, ვიდრე პერსონაჟების უთავბოლო ლაპარაკი.

ზოგადი დასკვნა

იონესკოს მხატვრული ენის მახასიათებელთა გამოსავლენად დრამატურგის ადრეული პერიოდის პიესები ლინგვისტურ-ლიტერატურული ტროპების თვალსაზრისით გაგაანალიზეთ. კვლევის ობიექტად იონესკოს ადრეული პიესებში კომუნიკაციური მექანიზმების კვლევა ამ პერიოდში იონესკოს ენობრივი ექსპერიმენტებით მეტისმეტმა გატაცებამ განაპირობა. იონესკოს საერთო საკომუნიკაციო მექანიზმის მიგნებისა და მისი დრამატურგიული კონცეფციის წვდომისათვის დრამატურგის ადრეულ პიესებში დისკურსი ფონეტიკურ-ფონოლოგიური და ლექსიკოლოგიური ასპექტების თვალსაზრისით მიმოვიხილეთ. იონესკოს ცდილობს ერთმანეთს ჩაანაცვლოს სხვადასხვა საკომუნიკაციო საშუალება. იონესკოს დისკურსის არქიტექტურული ორგანიზება, შეტყობინების კოდირების ელემენტები, რომელსაც ჩვენ იონესკოს ლინგვისტური კოდი ვუწოდეთ, ვეცადეთ სქემის სახით შემდეგნაირად წარმოგვედგინა :



ჩატარებული კვლევის საფუძველზე დავადგინეთ:

1) იონესკო არღვევს ტრადიციული თეატრისათვის დამახასიათებელ სემანტიკურ უწყვეტობას, რასაც მწერალი აღსანიშნის დესტრუქციით აღწევს. იონესკოს დისკურსში აღსანიშნი ხშირად მნიშვნელობადაკარგულია და დისკურსის მამოძრავებელ ძალად აღმნიშვნელი რჩება. ამასთან აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის არსებული კორიზონტალური მიმართება იონესკოსთან ხშირად დიაგონალური მიმართებითაა ჩანაცვლებული. აღსანიშნი სცილდება შესაფერის აღმნიშვნელს და სხვა აღმნიშვნელთან ერთად მნიშვნელობის მქონეს ქმნის. ეს ხერხი მკითხველზე ემოციურად ზემოქმედებს.

3) იონესკოს დისკურსის რიტმის ანალიზისას ვეცადეთ მწერლის მიერ რიტმის მოდულაციის განსაზღვრა. იონესკოსთან რიტმი ყოველთვის თანაბარს არ გულისხმობს, პირიქით, რიტმი ხშირად მოულოდნელ ეფექტს ქმნის, რაც იონესკოს დრამატურგიული ენის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებელს წარმოადგენს.

4) დისკურსი ხშირად აგებულია რიტმული ჯგუფების კონტრასტულ დაპირისპირებაზე. რიტმის ფონეტიკური თვალსაზრისით შესწავლამ კონსონანტურ-ვოკალური მწკრივები და პროსოდიული ჯაჭვები გამოავლინა, რომელსაც დრამატურგი მეტი სიხშირით მიმართავს. ყველაზე ხშირად განმეორებად ფონემებს შორის გამოვყავით [ჟ], [პ], [ფ], [გ], [კ], [მ] [ლ] ფონემათა მწკრივები. გამოვლინდა [მ], [ნ] [ჟ] სონანტთა გამოყენების სიხშირე. კონსონანტურ-ვოკალური მწკრივებით იონესკო დისკურსს რიტმულობას ანიჭებს.

5) აშკარაა, რომ დრამატურგი საკუთარ რიტმულ პარადიგმებს ქმნის. ეს უკანასკნელი მარცვალთა CV(თანხმოვან-ხმოვნის) თანმიმდევრობითაა წარმოდგენილი. ამასთან აღსანიშნავია, რომ ფრანგულ ფონოლოგიურ სისტემაში სონანტები მუსიკალურ ტონს ქმნიან. იონესკო ენის ამ მახასიათებელს ეფექტურად იყენებს. იონესკო მაქსიმალურად მიმართავს ყველა რიტმულ საშუალებას: ფონემის, ლექსემის განმეორებას, მთელ პასაჟს ერთ საერთო რიტმს ანიჭებს. იონესკოს დისკურსის მუსიკასთან მსგავსება

აშკარაა, რეპლიკები მუსიკალური ფრაზების მსგავსად ერთმანეთს ენაცვლებიან.

6)რიტმი იონესკოსთან არ წარმოადგენს ფონემათა მარტივ განმეორებას, იგი ფუნქციურია და ბგერითი ასოციაციებით ავტორი პირველ რიგში აკუსტიკური ეფექტის შექმნას ცდილობს. ამასთან რიტმის გამოყენება წმინდა აკუსტიკურ ეფექტს სცილდება და მნიშვნელობის ქონას უახლოვდება, შესაბამისად რიტმული ჯგუფები ხშირად განუყოფელია მნიშვნელობის ქონისაგან.

7)ფონეტიკური ანალიზის შედეგად გამოვლინდა, რომ მთელ რიგ შემთხვევებში იონესკო რიტმის მეშვეობით დისკურსის შინაარსის აბსტრაქტიზაციასაც ახდენს.

8)რიტმის მეშვეობით იონესკოს დისკურსში შეუსაბამო, დაპირისპირებული ცნებები შეთავსებადი ხდება. სიტყვათა დიდი ნაწილი მახვილს კარგავს მეტიც ფრანგული ენის ბუნებრივი მახვილი ფრაზაში ხშირად შენარჩუნებული არ არის.

9)რიტმის თვალსაზრისით დისკურსის გაანალიზებამ ცხადყო, რომ ავტორი სინტაქსური ორიენტირების ორივე ტიპს მიმართავს: სინთეზურსა და ანალიტიკურს. ამ კუთხით მასალის შესწავლამ არაერთი მაგალითი გამოავლინა, სადაც აშკარაა სინთეზურ ორიენტირთა კონცენტრაცია, თუმცა ანალიტიკურ ორიენტირთა გამოყენების სიხშირე მაინც გაცილებით მეტ მაგალითში დასტურდება. აშკარაა, რომ იონესკოს დისკურსში მეტია ანალიტიკური ორიენტირები, რაც უპირატესად აზრის სინტაქსური თვალსაზრისით სრულიად მოულოდნელად გაგრძელებისა და დასრულების შესაძლებლობას იძლევა. ანალიტიკური ორიენტირები ფრაზის სინტაქსური გაშლის საშუალებას იძლევა. იგი ერთი მხრივ, დისკურსის დეზორგანიზების ხერხია და მეორე მხრივ ანალიტიკური ორიენტირები ამ დეზორგანიზებით მთელ დისკურსს ერთ აზრობრივ სივრცეში აერთიანებს. აქედან გამომდინარე, ანალიტიკურ ორიენტირთა გამოყენების სიხშირე სინთეზურთან შედარებით, ზოგადად აბსურდისა და კერძოდ, იონესკოს ენობრივი თავისებურებებითაა განპირობებული.

10) ანალიტიკური და სინთეზური ორიენტირების განსაზღვრისას, მისი რამდენიმენაირი გადანაწილების ტენდენცია გამოვლინდა. სინთეზური ორიენტირები ძირითადად, დისკურსის შუაშია განთავსებული, რაც შეეხება ანალიტიკურ ორიენტირებს, აქ აშკარაა მისი ფრაზის ბოლოს განთავსების ტენდენცია. ორიენტირების სხავადსხვა ადგილას გადანაწილება დისკურსში განსხვავებულ ეფექტს ქმნის. ამასთან ანალიტიკური ორიენტირების თავისებური განაწილება, იონესკოს დისკურსს ორიგინალური სინტაქსური ორგანიზების საშუალებას აძლევს. დრამატურგი შესანიშნავად ახერხებს ანალიტიკური ორიენტირების მეშვეობით შეათავსოს შეუსაბამო, ურთიერთშეუთავსებელი წინადადებები. აღსანიშნავია, რომ მთელ რიგ შემთხვევებში იონესკო დისკურსის ორგანიზებას ნაგულისხმევი სინტაქსური ორიენტირების მეშვეობით ახდენს.

11) რიტმი იონესკოსათვის არ არის მხოლოდ დისკურსის მონოტონურობის დაძლევის, ერთგვაროვნების, ერთფეროვნების აცილების საშუალება. რიტმული ჯგუფები უპირატესად მნიშვნელობის მქონე ერთეულებს წარმოადგენენ. რიტმი იონესკოსთან ფორმის შემქმნელად წარმოგვიდგება. რიტმი მნიშვნელობის მოდიფიკაციის ერთ-ერთი საშუალებაა. დისკურსის რიტმული და სინტაქსური ორგანიზება ძირითადად ერთმანეთთან თანხვედრაშია. რიტმის მეშვეობით იონესკო მნიშვნელობის განსხვავებულ პროდუცირებას აღმნიშვნელის მოდიფიცირებითა და მისი ტრანსგრესიით ახდენს. აშკარაა რიტმული სტრუქტურებისა და სინტაქსური სტრუქტურების ურთიერთგანპირობებულობა და ინტერაქცია. უმეტეს შემთხვევაში თავს იჩენს მათ შორის ურთიერთგანსაზღვრულობა. იონესკო ახდენს რიტმის მართვას სინტაქსური ორგანიზებით.

12) იონესკოს დისკურსში გაგანალიზეთ შემდეგი მხატვრული ხერხები, როგორებიცაა :კოკალანი, დისოციაცია, ვერბიგერაცია, გემინაცია, პარონომაზია, კაკოლოგია. მათი გამოყენებისას აშკარაა, რომ დრამატურგი ცდილობს ხაზი გაუსვას სამეტყველო ენაში, ზეპირი საუბრის დროს დაშვებულ შეცდომებსა და ლაფსუსებს. იონესკო ართულებს რა საუბრისას დაშვებულ შესაძლო შეცდომებს, აქტიურად იყენებს სიტყვის პოლისემიურ ბუნებას. შეცდომის ხაზგასასმელად პოლისემიურობას მიმართავს.

13)დრამატურგი ჩვენს მიერ შესწავლილ პიესებში თანაბარად იყენებს ზემოაღნიშნულ მხატვრულ საკომუნიკაციო ხერხებს, თუმცა ადრეულ პიესათაგან მაინც შესაძლებელია ორი მათგანის გამოყოფა, ესენია: „მელოტი მომღერალი ქალი“ და „ჟაკი ანუ მორჩილება“, სადაც შეცდომა, ლაფსუსი განსაკუთრებულადაა ხაზგასმული. ამ ორ პიესაში პარონიმების ჭარბი რაოდენობა დასტურდება. ასევე განსაკუთრებულად ხშირია აზრის წყვეტა ერთი დისკურსის ფარგლებში(კოკალანი და დისოციაცია). დრამატურგი ხშირად მიმართავს დუბლეტს: მარცვლის, სიტყვისა და ფრაზის განმეორებას.

14)მწერლის მიერ ეფექტურად გამოყენებული მხატვრული ხერხები ერთი ცენტრალური წერტილის ირგვლივ იყრის თავს. ეს ცენტრალური ასე ვთქვათ, ამოსავალი წერტილი-შეცდომაა. რასაკვირველია, იონესკოს პიესებში შეიძლება ვისაუბროთ მხოლოდ ავტორის მიერ განზრახ დაშვებულ შეცდომებზე.

15)იონესკოს დისკურსის პრაგმატიკული კუთხით გაანალიზებამ გამოავლინა დრამატურგის ადრეული პიესების დისკურსის რამდენიმე ძირითადი მახასიათებელი. დრამატურგი იყენებს ზეპირი მეტყველებისთვის დამახასიათებელ უნებლიე შეცდომებს, არასწორ სტრუქტურებს, განმეორებას და აბნეულ მეტყველებას. იონესკოს მიერ შექმნილ სოციუმში ფატიკური ურთიერთობის წესები დარღვეულია და კომუნიკაცია სრულიად აბსურდულად გამოიყურება.

16) იონესკოს დისკურსის ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებას წარმოადგენს საუბრის არა სავარაუდო, არამედ საპირისპირო მიმართულებით განვითარება. „უცხო“, „მოულოდნელი“, „დაუსრულებელი“ ის უმთავრესი პარამეტრებია, რომელიც იონესკოს დისკურსის ძირითად მახასიათებლებად შეიძლება მივიჩნიოთ.

17)იონესკო ცდილობს კავშირების წარმოჩენას მეტყველებასა და ქვეცნობიერს შორის. შესაბამისად პიესებში დისკურსის მექანიზმის გაანალიზებისას შეტყობინების ორი დონე ვლინდება: ზედაპირული და სიღრმისეული. მათ შორის კავშირი დრამატურგის მიერ მინიმუმამდეა დაყვანილი.

18) იონესკოს დისკურსში ინტერლოკუტორთა შორის ხშირად უგულვებელყოფილია თანაზიარობა, წარმატებული სამეტყველო აქტის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტი. დიალოგის აგებისას ერთ-ერთ საშუალებად იონესკო მოსაუბრეთა ინდეფერენტულობას იყენებს. საუბრისას დარღვეულია, როგორც სიტუაციური, ასევე ლექსიკური კონტექსტი. დისკურსი ინტერსუბიექტურია, მოსაუბრეების მიერ დასმული შეკითხვები ხშირად რიტორიკული ხასიათისაა. დიალოგში ინტერლოკუტორთა მიერ დასმული შეკითხვები გულისხმობს არა კონკრეტული თანამოსაუბრის არსებობას, არამედ იგი რელევანტურია ნებისმიერი მოსაუბრის შემთხვევაში.

19) იონესკო დიალოგში წინა პლანზე მეორეხარისხოვან ინფორმაციას წამოსწევს. დიალოგის საერთო საფუძველს წინააღმდეგობრივ ფაქტები ემატება, შესაბამისად დარღვეულია საუბრის სტანდარტული სქემა.

20) იონესკოს ადრეული პიესების პარალინგვისტური კუთხით გაანალიზებამ საკუთრივ იონესკოს დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური პარალინგვისტური საშუალებები გამოავლინა. დრამატურგი საგნებსა და მოვლენებს აბსურდის სააზროვნო პრიზმიდან ხედავს. მათ იგი ერთსა და იმავე დროს კომიკური და სიმბოლური კუთხით წარმოაჩენს. ავტორისეული ხედვა თვალსაჩინოა, როგორც ლინგვისტური, ასევე პარალინგვისტური გამომსახველობითი ფორმების თვალსაზრისით. დრამატურგი ახლებურად გაიაზრებს თეატრალურ პირობითობას, რაც სასცენო დეკორაციის, პაუზის, უესტიკულაციის და სხვა პარალინგვისტურ საშუალებათა მისეულ ხედვაში ვლინდება.

21) „არისტოტელესეული“ თეატრისაგან განსხვავებით, აშკარაა დრამატურგიული ტექნიკის უპირატესი როლი. განათება, ხმაური, აქსესუარები, კოსტიუმი და დეკორაცია, ლინგვისტურ ხერხებთან ერთად, თანაბარი ძალით ზემოქმედებს მაყურებელზე. ისინი სცილდებიან მათ კონკრეტულ მნიშვნელობას და იონესკოს დრამატურგიაში მოქმედ სიმბოლოებად იქცევიან. დრამატურგი მათ მხოლოდ ვიზუალური ეფექტისთვის არ ქმნის. ის, ერთი მხრივ, ტექსტის, დიალოგის, ფრაზის, სიტყვის მნიშვნელობის ან საპირისპირო მნიშვნელობის აქცენტირებას ემსახურება, მეორე მხრივ, მათი ექსპრესიულობის წყალობით, სცენაზე

შესაფერისი ემოციური მუხტი და ატმოსფერო იქმნება. პარალინგვისტური ხერხების როლი ტექსტის თანაბარი მნიშვნელობისაა და ზოგჯერ მეტიც, ის უფრო გასაგებია მაყურებლისთვის, ვიდრე პერსონაჟების უთავბოლო ლაპარაკი. უჩვეულო, ანომალიური სურათის პარალინგვისტური ხერხებით შექმნა იონესკოს ლინგვისტურ ანომალიებს ემატება და დრამატურგიის მისეულ კონცეფციას ქმნის. იონესკოსთან ენობრივი ანომალია წესის სახეს იძენს.

22) იონესკო შეტყობინებას, გამონათქვამს შეუსაბამო კონტექსტში სვამს, სადაც პრესუპოზიციის წინასწარი პირობები არ არის დაკმაყოფილებული. იონესკოს დისკურსში სამივე ტიპის პრესუპოზიცია: სიტუაციური, ლექსიკური და პრაგმატიკული დარღვეულია. დისკურსის შინაარსს მთლიანი ტექსტი ქმნის და არა სუბიექტის მიერ გადმოცემული ცალკეული გამოთქმა. აშკარაა სხვაობა სიტყვის მნიშვნელობასა და მის კონტექსტუალურ მნიშვნელობას შორის. იონესკო უპირატესობას კოგნიტიური ტიპის დისკურსზე მეტად ექსპრესიული ტიპის დისკურსს ანიჭებს. იონესკოს დისკურსს განსხვავებულ შეფერილობას პერსონაჟის გულგრილობა და ინდეფერენტულობა ანიჭებს, რომელიც დისკურსის შინაარსთან კონტრასტს ქმნის. იონესკოს დისკურსში განსაკუთრებული პოზიციის გამო მსმენელი იძულებულია მოსაუბრესთან სპეციფიკური კომუნიკაცია დაამყაროს.

23) იონესკოს ენობრივ ხერხებსა და საშუალებებს შორის აშკარაა ინტერაქცია. მწერლის მიერ გამოყენებული არც ერთი ლინგვისტურ-მხატვრული ხერხი არ არის თვითკმარი, თითოეული მათგანი ერთი მთლიანობის სხვადასხვა კომპონენტებს წარმოადგენს. ჩვენეული ხედვა დისერტაციაში სქემის სახით წარმოვადგინეთ. სქემა, ვფიქრობთ, თვალსაჩინოდ გადმოსცემს იონესკოს დისკურსის არქიტექტურულ ორგანიზებას. იონესკოს საკომუნიკაციო ხერხები: დისკურსის რიტმი და აკუსტიკური ეფექტი, აღსანიშნების გადანაცვლება, მხატვრული ხერხები, პრაგმატიკულ-პარალინგვისტური საშუალებები ერთი ცენტრალური დრამატურგიული ბირთვის ირგვლივ იყრის თავს და გარეგნული ქაოტურობის მიღმა იონესკოს დრამატურგიულ ენას მოწესრიგებული მიკროკოსმოსის სახით წარმოგვიდგენს. ჩვენი ნაშრომის უმთავრეს მიზანს

სწორედ იონესკოს ენობრივი სპეციფიკის ე. წ. „კოდის“ გაშიფრვა და
გამოვლენა წარმოადგენდა.

ბიბლიოგრაფია

არისტოტელე 2013: არისტოტელე, *პოეტიკა*(წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები ნინა და მარინა თურმანიძეების). თბილისი, პეგა: 2013.

ახალი აღთქმა და ფსალმუნები. სტოკჰოლმი, ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი: 1980, 1991.

ახვლედიანი 2011: ახვლედიანი, ც. *ფრანგული ენის ფონეტიკა*. თბილისი, მერიდიანი: 2011.

გამყრელიძე 2008: გამყრელიძე, თ. *ენა და ენობრივი ნიშანი*, ახალი პარადიგმა ინდოევროპულ შედარებით-ისტორიულ ენათმეცნიერებაში. თბილისი, თსუ: 2008.

გამყრელიძე 2003: გამყრელიძე, თ. კიკნაძე, ზ. შადური, ი., შენგელია, ნ. თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა: 2003.

გაფრინდაშვილი...2007: გაფრინდაშვილი, ნ., თვალთვაძე, დ. *რიტორიკის შესავალი*. თბილისი, გამომცემლობა „ნეკერი“: 2007.

გოდელი 2008: გოდელი კ. „ენა ლოგიკა კომპიუტერიზაცია.“ In CLLS, თბილისი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი: ვ. 8-50

დიუბუა 2008: დიუბუა,ჟ. ლაგანი,რ. *ფრანგული ენის გრამატიკა*. თბილისი, აგორა: 2008.

ენუქიძე 1090: ენუქიძე, რ. *ლინგვისტური პრაგმატიკა და მხატვრული ტექსტის*

პროცესულობა, თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა: 1990.

თოფურია...1998: თოფურია, ვ. გიგინეიშვილი, ივ. *ქართული ენის ორთოგრაფიული ლექსიკონი*. თბილისი, განათლება: 1998.

იონესო 2006: იონესო,ე. *მელოტი მომღერალი ქალი, გაკვეთილი, სკამები*. თბილისი, ჯეოპრინტი: 2006.

კვარაცხელია 1995: კვარაცხელია, გ. *მხატვრული ენის შესწავლის ლინგვისტური ასპექტები*. თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა: 1995.

ღებანიძე 2004: ღებანიძე, გ. *კომუნიკაციური ლინგვისტიკა*. თბილისი, ენა და

კულტურა: 2004.

ნებიერიძე 1991: ნებიერიძე, გ. *ენათმეცნიერების შესავალი*. თბილისი, განათლება: 1991.

რამიშვილი 1995 : რამიშვილი, გ. *ენათა შინაარსობრივი სხვაობა ენათმეცნიერებისა და კულტურის თეორიის თვალსაზრისით*. თბილისი: 1995.

სოსიური 2002: სოსიური, ფ. *ზოგადი ენათმეცნიერების კურსი*. თბილისი, დიოგენე: 2002.

შამელაშვილი 1975: შამელაშვილი, რ. *ენათმეცნიერულ ტერმინთა მოკლე ლექსიკონი*. თბილისი: 1975

შენგელაია 1987: შენგელაია ნ. *ტექსტის ლინგვისტიკის პრობლემები*. თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა: 1987.

ქადეიშვილი 1999-2000: ქადეიშვილი, ნ., წულაძე-კალატოზიშვილი, ნ. ხვლედიანი, ც. ბიბილეიშვილი, ც. *ფრანგულ-ქართული ლექსიკონი*, 3 ტომეული. თბილისი, მედეა: 1999, 2000.

ყარალაშვილი 1977: ყარალაშვილი, რ. *წიგნი და მკითხველი*. თბილისი, განათლება: 1977.

Якобсон 1985: Якобсон, Р. *Избранные работы*. Москва, Прогресс: 1985

Anouilh 1963: Anouilh, J. *Théâtre complet de Jean Anouilh*. Paris, Gallimard : 1963.

Audiberti 1948 : Audiberti, J. *Théâtre I*. Paris, Gallimard : 1948.

Abirached 1978 : Abirached, R. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Grasset : 1978.

Artaud 1964 : Artaud, A. *Le Théâtre et son double*. Paris, Gallimard: 1964.

Angenot 1967 : Angenot, M. *la Rhétorique du surréalisme*. Bruxelles, 1967.

Aristote 1838 : Aristote, *Livre de Poétique*. Traduction de Jules Barthélemy. Paris, Ladrance: 1838.

Abastado 1971: Abastado, C. *Eugène Ionesco*. Paris, Bordas: 1971.

Austin 1962: Austin, J.L. *How to Do Things With Words*. London, Oxford University Press: 1962.

- Barrault 1959 : Barrault, J.-L. *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*. Paris, Flammarion: 1959.
- Barthe 1968: Barthe, R. « L'effet de réel » *In Communication*, Volume 11, Paris, *Recherche sémiologiques le vraisemblance*, pp. 84-89 : 1968.
- Bedetti 1992: Bedetti, G. *Henri Meschonnic: Rhythm As Pure Historicity*. New Literary History n° 23, Johns Hopkins University Press: 1992.
- Bénac 1959 :Bénac, H. *Vocabulaire de la dissertation*. Paris, Hachette :1959.
- Benveniste 1966 : Benveniste, E. *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard: 1966.
- Bigot...1991 : Bigot, M. Savéan, M. *La Cantatrice chauve et La leçon d'Eugène Ionesco*. Gallimard, Paris :1991.
- Bishop 1975, Bishop, T. «L'avant-garde théâtrale:French theatre since 1950. » New York, *New York University Press*, pp.173–179: 1975.
- Bonnefoy 1966 : Bonnefoy, C. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Paris, Belford: 1966.
- Benmussa 1966 : Benmussa, S. *Ionesco*. Paris, Seghers: 1966.
- Brecht 1976 : Brecht, B. *Journal de travail*. Paris, Arche : 1976.
- Breton 1929: Breton, A. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard : 1929.
- Camus 1962 : Camus, A. *Théâtre, récit, nouvelle*. Paris, Gallimard: 1966.
- Camus 1965 : Camus, A. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard: 1965.
- Cappello 1990 : Cappello, S. *Le réseau phonique et le sens. L'interaction phono-sémantique en poésie*. Bologne, CLUEB: 1990.
- Caron 1983 : Caron, J. *Les régulations du discours*. Collection : Psycholinguistique et Pragmatique du langage. Paris, Presses Universitaires de France : 1983.
- Ceriani 1988 : Ceriani, G. « L'empreinte rythmique : régulation, information, contraintes. » *Cahier de Sémiotique Textuelle*, n 14,pp.37-48. Nanterre : 1988.
- Chartreux 1986 : Chartreux, B. « Celui qui est dehors tout en étant dedans. » *Théâtre/Public*, n 67. pp.42-27. Théâtre de Gennevilliers : 1986.
- Cohen 1966 :Cohen, J. *Structure du langage poétique*. Paris, Flammarion :1966.
- Corvin 1976 : Corvin, M. Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain. *Travail théâtral*, n 22, pp. 62–80.Lausanne:1976.

- Cressot 1969 : Cressot, M. *Le style et ses techniques*. Paris, PUF : 1969.
- Delas 1991 : Delas, D. « *Silence et rythme*. » RITM, Nanterre, n1, pp.11–20. 1991.
- Dessons...1998 : Dessons, G. Meschonnic, H. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris, Dunod:1998.
- Dort 1986 : Dort, B. « L'Etat d'esprit dramaturgique. » *Théâtre/Public*, n 67. pp.8-12. Théâtre de Gennevilliers : 1986.
- Di Cristo 1999 : Di Cristo, A. «Le cadre accentuel du français contemporain : essai de modélisation », *Langues*, 2[3]: 184–205; *Langues*, 2[4]:258–267, 1999.
- Di Cristo 2002 : Di Cristo, A. «Prosodie et discours ; *modélisation et codage de la constituance prosodique*. » *Verbum*, XXXIV[1–2] : 37–54, 2002.
- Di Cristo 2003 : Di Cristo, A. « De la métrique et du rythme de la parole ordinaire : l'exemple du français », in *Le Rythme de la prose*, E. Bordas (ed), Presses Universitaires Franche-Comté, pp. 25-44, Besançon : 2003.
- Donnard 1966 : Donnard, J. *Ionesco, dramaturge ou, L'artisan et le démon*. Paris, Lettres modernes :1966.
- Dobrovsky 1960 : Dobrovsky, S. «Le rire d'Eugène Ionesco.» *Nouvelle Revue française*, n 86, pp. 313–323, Paris : 1960.
- Douglas 1971: Douglas K. *De vive voix; lectures dramatiques*. New York, Harcourt Brace Jovanovich:1971.
- Drake 1998 : Drake, C. «Psychological processes involves in the temporal organization of complex auditory sequences : universal and acquired processes.» *Music Perceptio*, vol. 16, 33.11–26, 1998.
- Dubois 1965 : Dubois, J. *Grammaire structural du français*. Paris, Larousse: 1965.
- Dupriez 1984 : Dupriez, B. *Gradus les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris XIII, Paris, Département d'Univers Poche: 1984.
- Esslin 1971 : Esslin, M. *Le Théâtre de l'absurde*. Paris, Buchet-Chastel: 1971.
- Esslin1980: Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. New York, Penguin Books:1980.

- Fontanier 1968 : Fontanier, P. *Les figures du discours*. Paris, Flammarion:1968.
- Fraisse1974 : Fraisse, P. *Psychologie du rythme*. Paris, Presse Universitaires de France : 1974.
- Gadet...1986 : Gadet, P. Galmiche,D. *La grammaire d'aujourd'hui*. Paris, Flammarion:1986.
- Goldsmith 1990 : Goldsmith, J. *Autosegmental and Metrical Phonology*. Oxford, Blackwell : 1990.
- Gouvard 1999 : Gouvard, J.M. *La versification*. Paris, Presses Universitaires de France :1999.
- Goux 1999 : Goux, J. *La fabrication du continu*. Seyssel, Champ-Vallon : 1999.
- Guicharnaud 1967 : Guicharnaud, J. *Modern French Theatre from Giraudoux to Gene*. New Haven, Yale University Press: 1967.
- Hayman 1976: Hayman, R. *Eugène Ionesco*. New York: Ungar: 1976.
- Homan 1989: Homan, S. *The Audience as Actor and Character*. London, Associate University Press: 1989.
- Hubert 2008 : Hubert, M. *Eugène Ionesco, Jacques ou la Soumission, L'avenir est dans les oeufs*. Paris, Gallimard: 2008.
- Hubert 1990 : Hubert, M. *Eugène Ionesco*. Paris, Seuil: 1990.
- Illouz...1954 : Illouz, J., Neefs, J. *Crise de prose*. Saint-Denis, PUV: 1954.
- Ionesco 1954 : Ionesco, E. *Jacques ou la Soumission, L'avenir est dans les œufs*. Paris, Gallimard: 1954.
- Ionesco 1958 : Ionesco, E. *Les Chaises*. Paris, Gallimard:1958.
- Ionesco 1966 : Ionesco, E. *Notes et Contre-Notes*. Paris, Gallimard:1966.
- Ionesco1972 : Ionesco, E. *La cantatrice chauve suivie de La leçon*. Paris, Folio:1972.
- Ionesco 1985 : Ionesco, E. *Le Blanc et le Noir*. Paris, Gallimard:1985.
- Ionesco 1990: Ionesco, E. *Théâtre complet*. Paris, Gallimard:1990.
- Jacquart 1998 : Jacquart, E. *Le théâtre de dérision*. Paris, Gallimard:1998.
- Jakobson 1977 : Jakobson, R. *Huit questions de poétique*. Paris, Seuil:1977.
- Jakobson 1970: Jakobson, R. *Essais de linguistique général*. Paris, Minuit:1970.

Jakobson...1979: Jakobson, R. Waugh, L. *The sound of language*. Bloomington, Indiana University Press: 1979.

Jenny 1982 : Jenny, L. *La terreur et les signes, Poétiques de rupture*. Paris, Gallimard : 1982.

Fraisse 1956 : Fraisse, P. *Les Structures rythmiques*. Louvain, Publications universitaires de Louvain: 1956.

Kerbrat-Orecchioni 1984 : Kerbrat-Orecchioni, C. «Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtre», *Pratiques* no. 41, pp.46–62, Metz : 1984.

Kerbrat-Orecchioni 1992 : Kerbrat-Orecchioni, C. *Les interactions verbales*. Paris, Armand Colin : 1992.

Kerbrat-Orecchioni 1996 : Kerbrat-Orecchioni, C. «Dialogue théâtral vs conversation ordinaire» *Cahiers de praxématique* 26, pp.31–49, Paris, Armand Colin: 1996.

Kofman 1970 : Kofman, S. *L'Enfance de l'art*. Paris, Payot : 1970.

Kristeva 1969 : Kristeva, J. *Semiotikè*. Paris, Seuil:1969.

Lamont 1966 : Lamon,t R. « Entretien avec Ionesco. » *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, n 53, pp.26–29,1966.

Larthomas 1980: Larthomas, P. *Le Langage dramatique*. Paris, PUF: 1980.

Lefebvre 1066 : Lefebvre, H. *Le Langage et la société*. Paris, Gallimard: 1966.

Le Gall 2009: Le Gall, A. *Ionesco*. Paris, Flammarion: 2009.

Lewis 1972, Lewis, A. *Ionesco*. New York, Twayne Publishers: 1972.

Littré 1877, Littré, E. *Dictionnaire de la langue française*. Paris, Hachette:1877.

Louette 2002 : Louette, J. *Silences de Sartre*. Toulouse, Presse Universitaire du Mirail: 2002, première édition Paris, Pauvert:1956).

Marouzeau 1943 : Marouzeau, J. *Lexique de la terminologie linguistique*. Deuxième édition Paris, Geuthner:1943.

Meschonnic 1970: Meschonnic, H. *Pour la poétique* I. Paris, Gallimard: 1970.

Meschonnic 1973 : Meschonnic, H. Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction. Paris, Gallimard: 1973.

- Meschonnic 1977 : Meschonnic, H. *Pour la poétique* IV. Paris, Gallimard: 1977.
- Meschonnic 1982 : Meschonnic, H. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982 (Reédition 1990)
- Molinié, 1996 : Molinié, G. *Dictionnaire de Rhétorique*.: librairie générale française, livre de poche. Paris, Librairie Générale Française :1996.
- Morier 1989 : Morier, H. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. PUF, quatrième édition Paris : 1989 (Première édition 1961).
- Müller 1986 : Müller, H. « Le nouveau crée ses propres règles. » *Théâtre/Public*, n 67. pp.32-37. Théâtre de Gennevilliers : 1986.
- Ortolani 1986 : Ortolani, O. « Dramaturgie. » *Théâtre/Public*, n 67. pp.7. Théâtre de Gennevilliers : 1986.
- Pavis 1996 : Pavis, P. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod : 1996.
- Perelman...1952, Perelman, C., Olbrechts-Typeca, L. *Rhétorique et philosophie*. Paris, PUF :1952.
- Pineau 1979 : Pineau, J. *Le Mouvement rythmique en français. Principes et méthodes d'analyse*. Paris, Klincksieck : 1979.
- Pruner 1980 :Pruner, M. *L'espace dans la dramaturgie de Ionesco*. Paris, Belford : 1980.
- Pruner 2003 :Pruner, M. *Le Théâtre de l'absurde*. Paris, Nathan: 2003.
- Pruner 2008 : Pruner, M. *L'analyse du texte de théâtre*. Armand Collin, 2005,2008.
- Queneau 1978 : Queneau, R. *Exercice de style*. Paris, Gallimard : 1978.
- Quillet 1946 : Quillet, A. *Dictionnaire Quillet de la langue français*, Paul Mortier. Volumes 3, Paris, 1946.
- Raoul-Davis 1986 : Raoul-Davis, M. « Profession dramaturge. » *Théâtre/Public*, n 67. pp.4-6. Théâtre de Gennevilliers : 1986.
- Riemann...1893 : Riemann, O. Dufour, M. *Traité de rythmique et de métrique grecques*. Paris, Armand Colin: 1893.
- Robert 1953-1964 : Robert,P. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Volumes 6. Paris, Société du Nouveau Littré:1953-1964.

- Robert 2016: Robert, p. *Dictionnaire Le Robert*. Paris, Le Robert :2016.
- Rossi 1999 :Rossi, M. *L'intonation, le système du français : description et modélisation*. Paris, Ophrys : 1999.
- Ryngaert 1993 : Ryngaert, J.-P. *Lire le théâtre contemporain*. Paris, Dunod : 1993. 1993 :
- Sartre 1948 : Sartre, J.-P. *Qu'est-ce que la littérature?* Gallimard, Paris : 1948.
- Sartre 1969 : Sartre, J.-P. *Théâtre*. Tomi 1. Paris, Gallimard : 1969.
- Saussure 1995 : Saussure, F. *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot et Rivages :1995.
- Sauvanet 2000 : Sauvanet, P. *Le Rythme et la raison*. Paris, Kimé: 2000.
- Serreau 1966 : Serreau, G. *Histoire du "nouveau théâtre."* Paris, Gallimard: 1966.
- Sperber...1989 : Sperber, D. Wilson, D. *La pertinence*. Paris, Minuit :1989.
- Surer 1964 : Surer, P. *Le Théâtre français contemporain*. Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur:1964.
- Tardieu 1987, Tardieu, J. *La Comédie du langage*. Paris, Gallimard : 1987.
- Tardieu 1944, Tardieu, J. *Théâtre de Chambre*. Paris, Gallimard : 1944.
- Todorov 1965 : Todorov, T. *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil : 1965.
- Touratier 1994 : Touratier, C. *Syntaxe latine*. Louvain-la-Neuve, Peeters: 1994.
- Trubetzkoy 1964 : Trubetzkoy, N.S. *Principes de Phonologie*. Paris, Klincksieck : 1964.
- Ubersfeld 1996 : Ubersfeld, A. *Les termes-clés de l'analyse du spectacle*. Paris, Seuil : 1996.
- Vauthier 1955 : Vauthier, J. *Le Personnage combattant*. Paris, Gallimard : 1955.
- Vernois 1991 : Vernois, P. *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*. Paris, Klincksieck :1991.
- Vilar 1955 : Vilar, J. *De la tradition Théâtrale*. Paris, Gallimard : 1955.
- Wilkinson 1986 : Wilkinson, R. *Oreille qui parle : Dubillard et la radio*. Lyon, Organon : 1986.

Wunenburger 1992 : Wunenburger, J. *Les Rythmes : lectures et théories*. Paris, L'Harmattan : 1992.

Yule 1996 : Yule, G. *Pragmatics*. Oxford, Oxford University Press: 1996

Zumthop 1972 : Zumthop, P. *Essai de poétique médiévale*. Paris, Seuil:1972

ონტერნეტი წყაროები :

Bergson 1900 : Bergson, Henri. *Le Rire . Essai sur la signification du comique*. Bertrand Gibier.

Paris : PUF, Œuvre, 1900 (24.05.2014): <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.beh.rir>

Bordas 2003 : Bordas, Éric. *Le rythme de la prose*, Semen 16, Franche-Comté : URL Lodel, 2003(01.05.2007) : <http://semen.revues.org/2660>

Bourassa 2013 : Bourassa, Lucie. *HENRI MESCHONNIC Pour une poétique du rythme*. Paris : Rhuthmos, 2013 (5.11.2013): <http://rhuthmos.eu/spip.php?article1550>

Dessanges 2011: Dessanges, Florence. *Proust et la Musique*. Thierry Vagn. Paris: La critique parisienne, 2011(2014) :

www.lacritiqueparisienne.fr/66/proust.pdf

Heppelmann 2011 : Heppelmann, Eva. *L'Expression de l'absurde chez Ionesco: du texte écrit à la représentation*. Eva Heppelmann. Maryland : University of Maryland, 2011 (2011) :

http://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/11752/Heppelmann_umd_0117N_12237.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Kouadio 2013 : Kobenan, K.N'Guettia. *Linguistique, rythme et discours : de la fondation d'une poétique moniste de l'expressivité*. Abidjan : Université de Cocody Abidjan ; Rhuthmos, 2013(26.01.2013): <http://rhuthmos.eu/spip.php?article798>

Lecuyer 1965 : Lecuyer, Maurice. *Le langage dans le théâtre d'Eugène Ionesco*: Thomas R. Williams. Houston :Rice institute Pamphet, Rice University Studies, 1965(2000):

<https://scholarship.rice.edu/handle/1911/62895>; article_RIP513_part3.pdf

Zimmermann 2010 : Zimmermann, Ph. *Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d'Horace: recherches sur une poétique du sens* : Rennes : Celam, UHB. 2010, (17.06.2010), <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00451035>